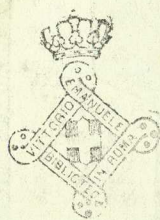
QUADRANTE 19

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA · NOVEMBRE ANNO - XIII · CONTO CORRENTE POSTALE

MASSIMO BONTEMPELLI · P. M. BARDI: DIRETTORI

PIASTRELLE
DI TERRAGLIA FORTE
PER RIVESTIMENTI DI
PARETI
ARTICOLI SANITARI
DI PORCELLANA
OPACA
SOCIETÀ CERAMICA RICHARD-GINORI
SEDE CENTRALE: MILANO - VIA BIGLI, 1
Depositi di vendita: MILANO - TORINO - TRIESTE
GENOVA - BOLOGNA - FIRENZE - PISA - LIVORNO
ROMA - NAPOLI - CAGLIARI - SASSARI - BARI
S. GIOVANNI A TEDUCCIO (NAPOLI) - LITTORIA

Virginio Ghiringhelli (olio cm. 50 × 61)

Riproduzione A. De Pedrini

Stampato coi colori della Ch. Lorilleux e C.ia

QUADRANTE 19

D i r e t t o r i :

MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI

Direzione: Roma, via Frattina, 48

Ammin.: Milano, corso Roma 101, 50530

Abbonamenti: via Moscova 60, 66573

Concessionari esclusivi per la vendita: A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano

Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100

Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

S O M M A R I O
(N o v e m b r e X I I I)

(LA RIVOLUZIONE) ESORDIO CORPORATIVO

Nel discorso di Mussolini alla prima assemblea delle corporazioni c'è un comandamento che nel nostro spirito deve imprimersi in modo che non si cancelli più: « poichè il Corporativismo fascista rappresenta il dato « sociale » della Rivoluzione, esso impegna categoricamente tutti gli uomini del Regime — dovunque e comunque essi siano inquadrati — a garantirne lo sviluppo e la feconda durata ».

Per far questo ognuno di noi deve credere obbedire e combattere. Dobbiamo combattere soprattutto contro noi stessi per domare il nostro egoismo e scuotere la nostra pigrizia mentale. La saldezza dell'ordine nuovo che si viene costruendo riposa tutto su questa battaglia e su questa vittoria.

Ciò premesso (e lo premetteremo sovente come richiamo ad una condizione essenziale, e come ammonimento a noi stessi), esponiamo alcune nostre vedute sull'organizzazione, sui punti di partenza, e sulle circostanze del lavoro che dovranno svolgere le corporazioni.

Sull' organizzazione interna dei nuovi istituti, Giuseppe Bottai nel numero del 1 novembre di « Critica Fascista » ha scritto un articolo (« Le Corporazioni al lavoro ») che è una delle sue cose più chiare, e che sarebbe gran male se fosse poco letto o meditato. Affinchè i consigli delle corporazioni possano discutere fecondamente (noi diciamo « discutere » e non « deliberare », perchè vogliamo il comando unico anche nella corporazione, appunto perchè siamo in un campo di governo degl'interessi, e riteniamo impossibile un governo collegiale) bisogna che sia circoscritto con esattezza il dominio di ogni corporazione, stabilito un sistema di collegamenti fra le corporazioni e le aziende corporate, un corpo di norme comuni per la indagine e il rilevamento dei dati necesari a mettere nella loro giusta luce gli argomenti su cui i consiglieri devono formarsi ed esprimere un'opinione. Per questo è illusorio pensare che la corporazione possa funzionare senza una burocrazia che prepari il lavoro delle assemblee e dia modo ai consiglieri di sapere quello che loro occorre per interloquire quando dovranno riunirsi. E deve essere una burocrazia ben organizzata, e ben collegata ed affiatata con quella delle aziende abbracciate dalla corporazione e di tutti gli enti che alla vita della corporazione possono e devono dare alimento. Una burocrazia che funzioni bene, che non sia sovraccarica di lavoro, che non debba lavorare affannosamente, perchè i compiti della corporazione sono delicati e complessi e richiedono precisione di adempimento. Se essi sono troppi per il numero di funzionari che si possono pagare sarà meglio ridurli: ma quello che si farà bisognerà farlo bene, e bisognerà limitarsi a fare soltanto quello che si può far bene e trascurare il resto. Le statistiche e i conti dovranno essere chiari ed esatti. Non si dovrà lavorare su numeri incerti. Quello che i consiglieri avranno sott'occhio dovrà fornire garanzia di diligenza e di buona fede, affinchè i contrasti fra le categorie non siano resi insanabili dal sospetto di manipolazioni e negligenze nell'esposizione dei dati in base ai quali si devono comporre. Perchè una categoria potrà arrendersi alle esigenze di un'altra soltanto quando oltre ad essere convinta della giustizia di queste esigenze abbia pure la certezza che esse siano fondate. Siamo in una materia in cui bisogna toccare per credere. Una delle caratteristiche più salienti e nello stesso tempo più feconde della corporazione sarà appunto di dare a tutti gli interessati la possibilità di toccare per credere.

Ogni corporazione dovrà avere la sua burocrazia. Dei problemi i consiglieri dovranno essere informati minutamente prima della convocazione delle assemblee in cui saranno discussi. Se questo non sarà fatto, per es., per le questioni di cui i giornali dell'11 novembre ci hanno dato notizia come di prossima materia d'esame delle corporazioni, quanti saranno i consiglieri in grado di interloquire sulle medesime? Si tratta di questioni che vanno studiate profondamente, sulle quali anche un competente non può farsi un'opinione nel breve giro di un'assemblea. Sulle medesime poi saranno press'a poco al buio i rappresentanti dei lavoratori. E sono tante e così svariate che stentiamo ad immaginarci come il Segretariato generale del Consiglio Nazionale delle Corporazioni possa condurre a termine su di esse una istruttoria davvero esauriente. Si può pensare che in avvenire l'istruttoria del Segretariato generale, su tutti i problemi che le corporazioni dovranno discutere, si limiterà a studiare il grado in cui l'indirizzo delle soluzioni proposte sarà in armonia con l'interesse generale e non soltanto con quello di determinate categorie; ma trattandosi di problemi che richiedono formazione e specializzazione di competenze si renderà sempre più pressante la necessità che essi siano studiati da quegli uffici delle

corporazioni di cui parlano Bottai e Pacces.

Noi non dobbiamo aspettarci che problemi difficili come quelli che le corporazioni saranno chiamate a discutere, possano esere risolti con poche e brevi assemblee, senza che i consiglieri abbiano avuto il tempo di meditare sui loro dati, e senza quindi che questi dati siano stati preparati. In mancanza di una tale preparazione la rapida formazione di consensi in assemblee brevi e poco numerose, non sarebbe altro che un segno di indifferenza da parte dei consiglieri verso i problemi sottoposti al loro esame, un segno che per gran parte di essi le sedute non sarebbero che un fastidio di cui vorrebbero liberarsi al più presto.

La lunghezza delle sedute e la difficoltà degli accordi, non dovranno preoccuparci. Esse faranno prova della preparazione degl'intervenuti, dell'interessamento che i componenti di ogni categoria prenderanno ai problemi particolari delle altre categorie nella corporazione.

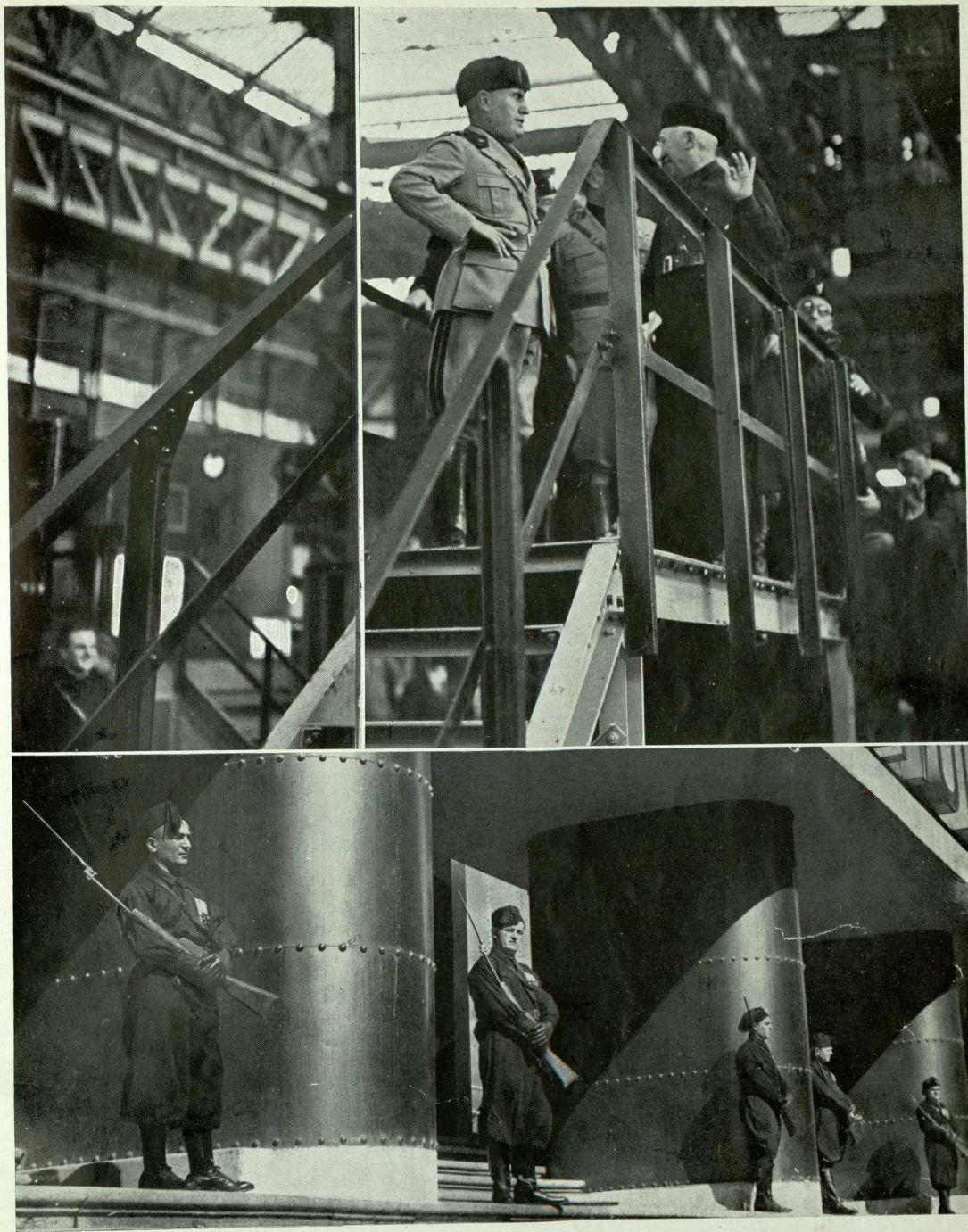
I punti di partenza dell'attività delle corporazioni devono necessariamente trovarsi sulla « linea della difesa nazionale ». Bisogna riflettere che in caso di guerra uno dei maggiori pericoli a cui siamo esposti è quello di vederci tagliati i rifornimenti di carbone e di petrolio. Su questa rivista noi abbiamo propugnato la costituzione di una corporazione dei combustibili e della forza motrice. Non solo continuiamo ad essere fedeli a questa idea; ma essa ci si fa sempre più incombente. Una tale corporazione dovrebbe venire prima di tutte le altre, essere al di sopra di tutte le altre, di mezzo fra le altre e gli istituti gerarchicamente superiori alle corporazioni. Il criterio direttivo di tutta la nostra organizzazione industriale deve essere quello del passaggio col minimo di sperpero dal tempo di pace al tempo di guerra e da quello di guerra a quello di pace; deve quindi formarsi una gerarchia fra le industrie nella quale vengano per ultime quelle che potrebbero arretarsi con minor danno per la Nazione ove si restringessero i rifornimenti che ci vengono dall'estero. Si tenga conto che detti passaggi, fra l'altro, sono potenti generatori di crisi, e tutto l'ordinamento corporativo è rivolto a prevenire le crisi.

L'opportunità di fissare con precisione i punti di partenza e le direttive fondamentali dell' attività delle corporazioni, non considerate una per una ma nel loro complesso, mette meglio ancora in evidenza la necessità di ristudiare il numero delle corporazioni, e la concretezza e l'integralità dei grandi rami produttivi che sono alla loro base. Dobbiamo raffigurarci tutto il paese come una grande impresa, a cui il governo dà l'indirizzo, indirizzo al quale tutti i rami produttivi devono armonicamente subordinarsi. Dobbiamo prima di tutto raffigurarci questa impresa in economia di guerra, e pensare a renderla adattabile a questa economia. Prima delle esigenze del consumo di oggi dobbiamo preoccuparci delle possibilità del consumo di domani. Il nostro orientamento deve fissarsi sulle possibilità di vita del tempo di guerra. La battaglia del grano è il più bello e più vistoso esempio di politica economica corporativa.

L'organizzazione corporativa e le linee su cui la sua attività dovrà svilupparsi devono ispirarsi ai motivi che hanno indotto Mussolini ad attaccare la battaglia del grano. Insieme agli scopi che stanno davanti a quei motivi se ne potranno raggiungere altri, ma questi devono essere subordinati ai primi. Perciò in un primo tempo è più importante il coordinamento delle corporazioni in estensione, che l'impulso a farle operare in profondità. Una volta che sia cosa relativamente definita quante e quali debbano rimanere le corporazioni (ed è questo uno dei proplemi di carattere generale più urgenti da risolvere, se si vuol procedere con ordine e con metodo) bisognerà che le corporazioni procedano mantenendo i collegamenti e le distanze affinchè tutta l'economia nazionale possa essere sottoposta ad un'efficace unità di direzione e di controllo.

Tra le varie condizioni che sono necessarie affinchè la produzione possa essere regolata ce n'è una che finora, se non andiamo errati, è stata molto trascurata: « la disciplina del consumo ». Un programma di produzione ha un significato se ed in quanto si possa contare sul consumo di ciò che si prevede di produrre. Se di un prodotto ci sono 100 tipi invece di 10, è molto più difficile fare previsioni sul consumo di ciascuno dei 100 tipi che di ciascuno dei 10. Senza contare che la produzione ne è più costosa.

Bisogna che ci decidiamo a fare e proclamare apertamente quello che ora facciamo in silenzio per mille vie indirette coi monopolii, con le tariffe doganali, coi contingentamenti, con le limitazioni alla produzione, tutti mezzi coi quali si adatta il consumo alla produzione non potendosi adattare la produzione al variare del consumo. Bisogna in altri termini che per date merci, i tipi da prodursi siano quei tali e non altri: allora se ne stabilirà la quantità da prodursi, e i consumatori avranno un più ristretto campo di scelta, ma avranno nello stesso tempo il beneficio di prezzi più bassi in corrispondenza di costi inferiori per l'unificazione dei tipi. Ci sono tanti oggetti di abbigliamento e di uso domestico e comune, tanti generi alimentari, che non si vede perchè debbano essere prodotti in tanta varietà di tipi e a quali esigenze di rispetto della personalità umana questi tipi rispondano.

Nel fare programmi non andiamo con precipitazione. Non lasciamoci soprattutto prendere dalla tentazione di volerne far troppi, o di voler programmare tutto. Scendendo questa china finiremo inevitabilmente per impelagarci in una confusione da cui non usciremmo che lasciando andar tutto per aria, e ricominciando da capo. E nel fare programmi cerchiamo di sapere e di assecondare i desideri dei consumatori, perchè il benessere collettivo dipende dal grado di soddisfazione di questi desideri; ma una volta che i programmi son fatti e messi in esecuzione, se sbaglio c'è stato, lo devono sopportare tutti, e

Mussolini e il lavoro: tra gli operai delle Acciaierie Falk a Sesto San Giovanni.
Operai dell'Ilva a presidio della Mostra della Rivoluzione

quello che s'è prodotto deve essere consumato a prezzo rimunerativo per i produttori. In regime corporativo i « salvataggi » saranno un diritto per i produttori di buona volontà e di buona fede e un dovere per la collettività, che deve compiere sacrifici per evitare che i danni ricadano soltanto su pochi produttori che si vedano sfuggire un consumo su cui potevano ragionevolmente contare.

L'economia corporativa dovrà essere l'economia della massaia. Se una buona massaia scrivesse su un diario i motivi che regolano le sue spese, la sua cucina, i suoi rammendi, ogni particolare dell'amministrazione della casa, farebbe un libro che la renderebbe più celebre di Ricardo. Una buona massaia non butta via nulla. Se ha sbagliato a fare una spesa, se un piatto le è riuscito male, si arrangia, quello che ha lo fa andare non spreca nulla anche se i familiari borbottano e fan vedere che non sono contenti.

Senza voler mancare di rispetto a coloro che queste cose le hanno studiate tanto, noi pensiamo che la teoria dell'economia corporativa somigli molto al buon senso di Perpetua.

BERNARDO GIOVENALE

CORSIVO N. 140

L'Ambrosiano *ha dato il resoconto di una « settimana dell'arte » da esso vivacemente organizzata in un anno di fatica e d'impegno. Ebbene, a quanto si legge, a forza di dài, dài, Milano avrebbe versato per andare incontro alle sorti dell'arte cittadina* 20.000 *lire.*

E per metterle insieme si sono accomunati in solidale lega enti pubblici, grandi ufficiali, commendatori, Donne, semplici signore, critici, banche, avvocati, ragionieri, ecc. ecc. Il monte che ha partorito la punta della coda del topo neonato.

Una delle due:

1) O Milano non è all'altezza delle sue tradizioni;

2) O il giornale che ha bandito la colletta non è letto dai Milanesi, e costoro non avendo saputo un fico dell'iniziativa non hanno potuto dimostrare per la miliardesima volta il loro gran cuore.

Siamo piuttosto per la seconda versione.

CORSIVO N. 141

Il fenomeno urbano è ormai divenuto così preoccupante e sì carico di tali incognite che i politici si dànno a curarlo, o per lo meno se ne interessano. Il politico non può più astrarre i suoi ragionamenti da questo fatto della città, della vita della città. E allora nei suoi programmi inserisce anche la riforma dei muri che servono al conglomerato civico. Così, il politico studia urbanistica. Provvedere all'abitazione dell'uomo, alla sua circolazione nelle vie, all'igiene, al parco, ai servizi che gli urgono e a quant'altro ne forma la giornata non è, com'è stato fin qui, un problema che si risolve in uno studio di ingegnere o nell'ufficio tecnico comunale, è un provvedimento tipicamente politico cui vanno riversati tutti gli sforzi dei campi più svariati.

Un programma urbanistico è un programma politico (noi intendiamo programma urbanistico non quello limitato a una città, ma esteso a una nazione, cioè il « piano nazionale », predisposizione e ordinamento delle attività secondo principî unitari e fini determinati): per questo si sente da tempo germogliare l'idea della « città corporativa » (Quadrante, *n. da 5 a 17), e ora l'idea della « città fascista »* (Lavoro Fascista, Critica Fascista *e* Quaderni di segnalazione); *e sono i sintomi di un nuovo concetto sociale, d'una grande riforma in nascita, d'una risoluzione vasta riguardante da vicino la civiltà.*

Dappertutto si avverte questo convergere delle correnti politiche operanti sotto un'insegna che classificheremo fascista, verso la scienza urbanistica. All'ultimo congresso di Atene, che discusse il tema « città funzionale », vi fu un apporto di informazioni e di idee di alta importanza, e si arrivò a stabilire una serie di veri e propri canoni sull'organizzazione della città, che sono assai di più di altrettante buone medicine per l'infermo: rappresentano norme d'umanità degne del nostro tempo.

*Ma ecco tra tanto fervore di studi urbanistici un numero unico dei redattori del*l'Ordre Nouveau, *che agiscono convinti del motto nazionalistico « ni révolte, ni réforme: révolution française ». La loro posizione di fronte all'urbanismo è questa: realizziamo la rivoluzione, le soluzioni urbanistiche dell'ordine nuovo verranno di conseguenza.*

A nostro avviso nello spirito dell'« O. N. » c'è un poco la paura dell'aver coraggio, nel senso che essi non tenendo conto delle idee più vive, che hanno d'altra parte in Francia notevoli centri di propulsione, hanno l'aria di dar sulla voce all'urbanista veramente rivoluzionario, e si proclamano soddisfatti di modeste riforme pratiche per cui è inutile scomodare la parola rivoluzione. La misura di ciò si può riscontrare osservando l' « esagerazione » dei nuovi urbanisti italiani che, in seguito alla rivoluzione, desiderano preparare i clamorosi piani della città di domani, tenendo conto dell'ultimo e più fervido pensiero per dare all'uomo il massimo del conforto morale e materiale, compreso quel dernier cri *che i redattori dell'« O. N. » respingono con una certa ironia.*

*Ad ogni modo, è utile conoscere le idee dell'*Ordre Nouveau *sulla questione dell'urbanistica, e seguirle, poichè questo numero unico appare come una premessa a una trattazione più ampia, nel quadro dell'azione di questo gruppo di politici così simpaticamente noto in Italia, e che rappresenta in Francia una forza molto viva.*

P. M. B.

CORSIVO N. 142

Una volta (e purtroppo oggi ancora) i progetti presentati alle Commissioni di giudizio dovevano portare la toga scura, che mette soggezione ed allontana il pubblico rendendolo un profano rispetto ai problemi delle città in cui questo pubblico vive. Solo così potevano esser presi in considerazione di serietà.

Il problema, si capisce bene, era appena sfiorato, la veste tecnica ed estetica scontava lo studio sociale.

Quando in Italia un gruppo di architetti ha esposto il progetto per il piano regolatore della città di Pavia in cui aveva approfondito il problema sociale, analizzato i mali e proposto soluzioni radicali in modo espressivo e chiaramente comprensibile, tale da preoccupare tutti i cittadini si è gridato all'esibisionismo facilone, alla réclame, alla sconvenienza di rendere partecipi ai rimedi gli stessi malati.

Ecco che anche in Inghilterra ora un gruppo di giovani urbanisti sente la necessità di togliere le bende agli occhi di tutti i cittadini e mostrare loro alla vera luce le tristi condizioni di vita di Londra dovute alla neghittosità di chi ne ha la responsaiblità ed alla inerzia degli stessi cittadini che subiscono senza rendersene conto.

B. B. P. R.

PIRANDELLO PREMIO NOBEL

« Quadrante » non è mai corso dietro alle « occasioni letterarie ». « Quadrante » è fazioso intransigente fanatico nei confini entro i quali si è costretto. Voglio dire, che non ci interessiamo e non vogliamo interessarci se non di quei fatti che entrano in pieno nel quadro rigidissimo del nostro programma. In diciannove mesi di vita, abbiamo, con proposito polemico, del tutto trascurato avvenimenti che a qualunque altra rivista sarebbero apparsi « attualità » da aver vergogna a lasciarsele scappare.

Per queste ragioni, se dedichiamo gran parte di questo fascicolo al recente premio Nobel, non è per correre dietro al fatto letterario del giorno. Abbiamo letto nei giornali i nomi degli altri cinque o sei famosi europei che alla vigilia del premio erano arrivati, con Pirandello, molto vicini al traguardo. Ci diverte proclamare qui candidamente che, qualunque di quei cinque o sei fosse stato il vincitore, non avremmo dato importanza alla cosa, non ne avremmo data la notizia nemmeno in un corsivo. Oggi non insistiamo dunque su Pirandello premiato come attualità. Vi insistiamo, perchè questo premio ci appare un fatto di grande importanza politica e spirituale. Una grande vittoria del migliore spirito espansionista della cultura italiana. una vittoria di quel tendenzioso spirito romano-europeo, che è una delle vedute fondamentali dietro cui veniamo combattendo la nostra sostanziosa battaglia. (Ho detto « del migliore spirito di espansionismo culturale ». E' meglio essere chiarissimi. Quando le solite statistiche ci dicono, per es. « in questo biennio si sono venduti all'estero 12.533 volumi italiani più che nel biennio precedente », questo ci commuove pochissimo: vorremmo sapere quali volumi sono andati a rappresentarci all'estero. In una indagine di questo genere si possono avere sorprese molto spiacevoli e umilianti. Accade che si riesca, con strani sforzi di propaganda, a far leggere oltralpe libri di cui ci vergognamo tra noi. E' meglio che gli altri conoscano tre autori di quelli che intendiamo, che non cinquanta di quelli che vorremmo far frustare in piazza).

Torniamo a Pirandello. Il premio mondiale all'opera di Pirandello, è il segno che nell'opera sua il mondo ha riconosciuto il suo autore più universale. E noi italiani possiamo capire meglio di tutti quanto Pirandello abbia saputo, riuscendo così universale, mantenersi mediterraneo e italiano nel senso più stretto. Questa è la ragione del nostro orgoglio.

Questa questione della universalità e della « storicità » di Pirandello, è riuscita e forse ancor oggi riesce abbastanza ardua anche a parecchi italiani. Speriamo che il fatto del premio mondiale riesca a illuminare qualche mente ancora annebbiata.

Ho detto universalità, e vi ho subito aggiunto « storicità ». Questo è l'importante. E questo esige una spiegazione.

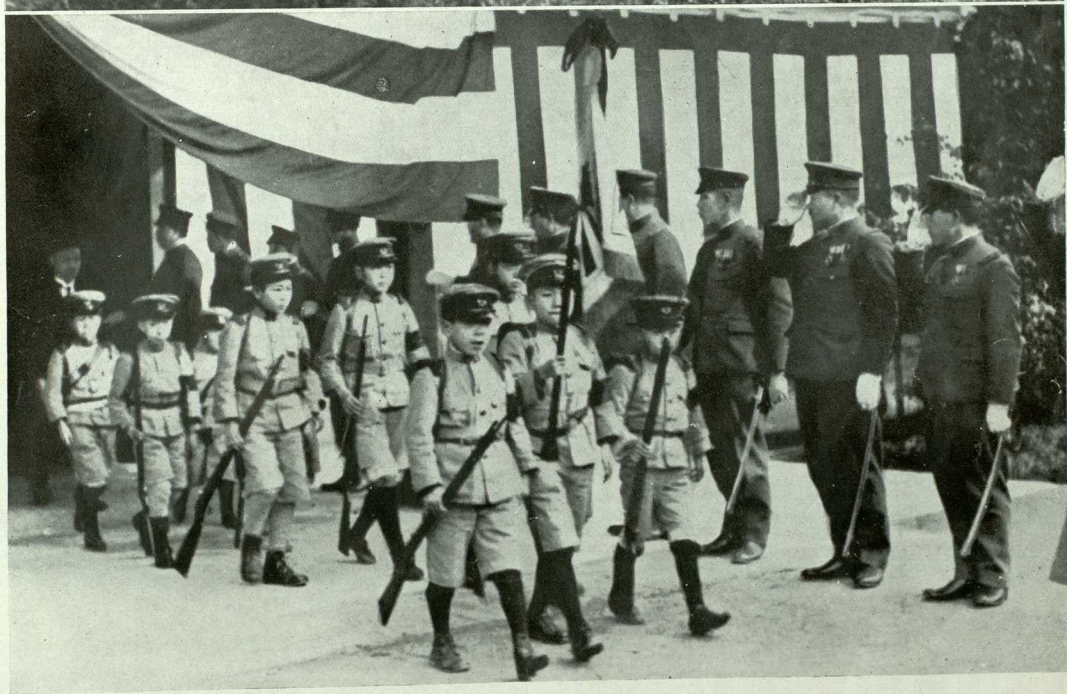
Luigi Pirandello sta col peso denso della sua grande opera a sigillare la seconda epoca della umanità civile d'occidente: a pronunciare di quell'epoca la condanna implacabile, a indicare il deserto nuovo su cui dobbiamo costruire l'epoca nuova.

L'orgia metafisica dell'« Io » come misura unica dell'universo, prima, poi come unica verità, portava fatalmente l'individuo a non credere nemmeno a se stesso, cioè spingeva l'umanità al suicidio morale.

Il teatro di Pirandello è il tragico e altissimo documento e monumento della fatalità che parve, all'aprirsi del tempo nuovo, ruinare la umana civiltà e tutte le sue conquiste di venticinque secoli, facendo dell'uomo uno scoiattolo che passa la vita a far girare vorticosamente la sua piccola prigione. La vita delle persone pirandelliane è grottesca e terribile: sono esse le vittime, non più, come in Eschilo, della crudeltà di un Olimpo che le saetta dalle nubi: non più, come in Shakespeare, della indomabilità delle loro stesse passioni: non più, come in Ibsen, d'una legge morale ch'essi non sanno considerare se non come convenzione sociale: sono vittime della torbida e lucida persuasione d'un immane nulla tutt'intorno all'uomo, centro e insieme circolo estremo di un universo di raggio infinito, vittime della sostituzione di un « così è, se vi pare » all'apprendimento e alla accettazione virile d'una costruzione di leggi.

La sfasciata ed errabonda miseria di quegli eroi, costituisce la precisa e assillante moralità e attualità di questo, che è uno dei sei grandi poeti della storia del teatro tragico universale.

MASSIMO BONTEMPELLI

Luigi Pirandello ha dato a Quadrante *il secondo atto, inedito, dei « Giganti della Montagna ».*

Sarà bene documentare che anche all'estero educano militarmente la gioventù: sopra: Giovinetti russi che si esercitano al taglio dei reticolati; sotto: Sfilata di bimbi giapponesi

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

(SECONDO ATTO)

SCENA

L'arsenale delle apparizioni: vasto stanzone nel mezzo della villa, con quattro usci, due di qua e due di là, come se vi s'accedesse da due corridoi paralleli. La parete di fondo, liscia e sgombra, diventerà ai momenti indicati trasparente, e si vedrà allora di là, come in sogno, prima un cielo d'aurora, corso da nuvole bianche; poi la falda della montagna in dolce pendio, d'un tenerissimo verde, con alberi attorno a una vasca ovale; infine (ma questo di poi, durante la seguente prova generale della Favola del figlio cambiato) una bella marina col porto e la torre del faro. L'interno dello stanzone è occupato in apparenza dalle più strambe masserizie, mobili che non sono mobili ma grossi giocattoli sciupati e impolverati; tutto però sarà invece preparato e predisposto per comporre a un comando in un batter d'occhio le scene della Favola del figlio cambiato. Si vedranno inoltre strumenti musicali, un pianoforte, un trombone, un tamburo e cinque colossali birilli con facce umane per capocchie. E, posati goffamente sulle sedie, molti fantocci: tre marinai, due sgualdrinelle, un vecchietto in finanziera e capelluto, un'arcigna vivandiera.

Al levarsi della tela la scena apparrà rischiarata, non si sa come nè donde, da una luce innaturale. I fantocci, posati sulle sedie, assumeranno in questa luce parvenze umane che faranno senso, pur scoprendosi fantocci per l'immobilità delle loro maschere. Dal primo uscio a sinistra (dell'attore) entrerà in atto di fuggire la Contessa, seguita dal Conte che cercherà di trattenerla.

CONTESSA

No, voglio andar fuori, ti dico!

Fermandosi d'un tratto, sorpresa e quasi spaventata.

Dove siamo qua?

CONTE

restando anche lui:

Uhm! Sarà forse quello che dicevano l'arsenale delle apparizioni.

CONTESSA

E questa luce? di dove viene?

CONTE

indicando i fantocci:

Ma guarda quei là!

CONTESSA

Fantocci? Paiono veri.

CONTE

Già; e che facciano finta di non vederci. Ma oh, guarda, si direbbero fatti per coprire i vuoti della Compagnia: « Il vecchio del pianofortino », guarda, e quella « La Padrona del Caffè », e i tre « Marinaretti » che non riusciamo mai a trovare. Com'è?

CONTESSA

Li avrà preparati lui.

CONTE

Lui? E come lo sa?

CONTESSA

Gli ho dato da leggere la Favola.

CONTE

Ah. Allora si spiega. Ma bisognerebbe che parlassero anche e si movessero. Non riesco a capir bene ancora, dove siamo capitati; e in quest'incertezza vorrei almeno sentire che tu...

Le s'appressa e fa per toccarla, timido e tenero.

CONTESSA

scattando e sbuffando

Oh Dio, di dove s'uscirà?

CONTE

Ma vuoi proprio andar fuori, Ilse?

CONTESSA

Sì sì, via! via!

CONTE

Via dove?

CONTESSA

Non lo so, fuori, all'aperto.

CONTE

E' notte alta; dormono tutti; vuoi esporti a quest'ora?

CONTESSA

Ho orrore su di quel letto!

CONTE

Sì, è orribile, capisco, così alto —

CONTESSA

— con quell'imbottita viola, mangiata dalle tarme —

CONTE

— ma, dopo tutto, è un letto!

CONTESSA

Vacci a dormir tu: io non posso!

CONTE

E tu?

CONTESSA

C'è fuori quella panchina davanti all'entrata.

CONTE

Ma avrai più paura, sola, fuori. Su almeno sarai con me.

CONTESSA

Ho paura proprio di te, caro, solo di te, lo vuoi capire?

CONTE

restando:

Di me?

CONTESSA

.... quando ti vedo così... Mi stai dappresso come un mendico!

CONTE

Ma perchè?

CONTESSA

Eh, lo so perchè!

CONTE

No, Ilse! E' che....

CONTESSA

Ti conosco! Mi sento tutta come appiccicata da questa tua mollezza, oh Dio, di timidità supplichevole. L'hai negli occhi, nelle mani!

CONTE

Perchè ti amo...

CONTESSA

Grazie, caro. Come uno che vada cercando amore nei cimiteri.

CONTE

Ilse! Che dici?

CONTESSA

Mi sento morta; e mi fa quest'impressione, come non lo capisci? Oh, bada che è un'orribile usura la tua!

CONTE

Usura?

CONTESSA

Vuoi riprenderti in me quello che hai perduto?

CONTE

Io? Come puoi pensarlo? Non ho perduto nulla io, non penso d'aver perduto nulla, se ho ancora te, Ilse! La chiami usura questa?

CONTESSA

Sì, orribile, insopportabile. Mi cerchi sempre negli occhi, e non posso soffrirlo!

CONTE

Ti sento lontana; ti vorrei richiamare —

CONTESSA

— sempre a una cosa! —

CONTE

offeso:

— no! a quella che fosti un giorno per me! —

CONTESSA

— ah tu la vedi ancora in me quella che fui? —

CONTE

— sì, Ilse, ancora, sempre!

CONTESSA

— in me, come sono adesso, quella che fui? —

CONTE

— e non sei sempre per me la mia Ilse?

CONTESSA

con stacco:

Guarda: ti parlo, e non riconosco più nemmeno la mia voce.

CONTE

dopo una pausa:

Dunque è vero.

CONTESSA

Che cosa?

CONTE

Che non mi ami più.

CONTESSA

Ma come non ti amo più, se non mi so più vedere senza di te? Io ti dico di non pretenderlo: perchè lo sai, Dio mio, come m'è solo possibile: quando non ci pensi nemmeno... Bisogna sentirlo, caro, senza pensarci.... Via, via, sii ragionevole.

CONTE

Eh lo so che non debbo mai pensare a me.

CONTESSA

Se vogliamo il bene degli altri....

CONTE

E il nostro? Se avessi potuto immaginare...

CONTESSA

Io non so più nemmeno rimpiangere nulla.

CONTE

No, che il tuo sentimento, dico...

CONTESSA

E che ne sai tu, quanto sarebbe durato in quelle condizioni? Così intanto dura, come può. Ma non vedi dove siamo? E' un miracolo se, a toccarci, non ci sentiamo mancare persino la certezza del nostro corpo.

CONTE

E' ben per questo!

CONTESSA

Che, per questo?

CONTE

Che vorrei almeno sentirti vicina.

CONTESSA

E non sono qua con te?

CONTE

Dove siamo? Mi dici dove siamo e dove si va?

CONTESSA

Non possiamo più tornare indietro.

CONTE

E non vedo più avanti una via!

CONTESSA

Quest'uomo qua dice che inventa le verità...

CONTE

Eh sì, le inventa lui...

CONTESSA

La verità dei sogni, più vera di noi stessi, dice.

CONTE

Altro che sogni!

CONTESSA

E davvero non c'è sogno, guarda più assurdo di questa verità: che noi siamo qua stanotte; e che questo sia vero. Se ci pensi, se ci lasciamo prendere, è la pazzia.

CONTE

Ho paura che ci siamo già lasciati prendere già da un pezzo noi. Cammina, cammina, ci siamo arrivati. Penso quando scendemmo per l'ultima volta la scala del nostro palazzo, ossequiati. Avevo sotto il braccio la cagnolina, poverina.

CONTESSA

Già, povera « Riri ».

CONTE

Tu non ci pensi mai, io sempre.

CONTESSA

Se dovessimo pensare a tutto quello che s'è perduto!

CONTE

C'erano tanti lumi nella scala, ed eravamo così lieti e fidenti, che a trovar fuori il freddo, la pioggia e tutta quella bruma nera....

CONTESSA

Chi si contenta di toccare le sue piccole certezze quotidiane e vi trova la sicurezza, fintanto che non gli casca di mano e allora crede d'aver tutto perduto, io non l'invidio. Noi in fondo, credi, abbiamo perduto ben poco, anche se materialmente era tanto. Se la ricchezza c'è servita per comperarci questa povertà tanto più grande, non ci dobbiamo avvilire.

CONTE

Lo dici a me, Ilse? Io te l'ho sempre detto: tu non ti devi avvilire!

CONTESSA

Sì sì; ora andiamo; tu sei buono; ritorniamo su. Forse ora potrò riposare un po'.

Escono per lo stesso uscio da cui sono entrati. Appena usciti, i fantocci si chinano, appoggiano le mani sui ginocchi e rompono in una sghignazzata.

I FANTOCCI

— Se lo còmplicano! Se lo còmplicano!

— E poi finiscono per fare —

— quel che avrebbero fatto naturalmente —

— senza le complicazioni!

Il trombone fa da sè con tre brevi borbottii un commento ironico; il tamburo, da sè, senza bacchette, crepita in segno d'approvazione e, durante il crepitio, balzano ritti coi loro testoncini sguaiati i cinque birilli. Allora i fantocci si ributtano indietro con un'altra sghignazzata sull'« e », se la prima è stata sull'« o ». Cessano d'un tratto, ricomponendosi negli atteggiamenti di prima, appena l'uscio in fondo a destra s'apre ed entra esultante la Sgriscia, annunziando:

LA SGRISCIA

L'Angelo Centuno! L'Angelo Centuno! Viene a prendermi con tutta la sua scorta! Eccolo! Eccolo! In ginocchio tutti! In ginocchio!

Al comando, i fantocci s'inginocchiano da sè, mentre la grande parete di fondo s'illumina e diventa trasparente. Si vedranno sfilare, alate, in due file, le anime del Purgatorio in forma d'angeli e avranno in mezzo su un cavallo bianco maestoso l'Angelo Centuno. Un coro sommesso di voci bianche accompagnerà la sfilata:

Con l'armi della pace,
quando tutto tace,
fede e carità,
è Dio che porta aiuto
a chi sia combattuto,
a chi ramingo va.

Quando la sfilata sta per terminare, la Sgriscia si alza per seguirla, uscendo dal secondo uscio a sinistra che rimane aperto dopo la sua uscita. Dietro l'ultima coppia delle anime, man mano che procede, la parete di fondo si va facendo opaca. Dura ancora un poco, sempre più affievolendosi, la musica; e i fantocci a uno a uno si rialzano e si ributtano inerti sulle sedie. Poco dopo dall'uscio rimasto aperto entra di spalle Cromo il Caratterista con aspetti cangianti, come avviene nei sogni: in principio, la sua faccia; poi, la maschera dell'« Avventore » e il naso del « Primo Ministro » nella « Favola del Figlio cambiato » Pare che cerchi, pur così indietreggiando per spavento, un filo di suono di cui non riesca più a trovare la provenienza: l'ha udito, ne è certo; gli è parso che provenisse dal pozzo là in fondo al corridoio. Entra intanto dal primo uscio a destra la Seconda Donna sotto le vesti della fattucchiera « Vanna Scoma », con la maschera sollevata sul capo; scorge Cromo e lo chiama.

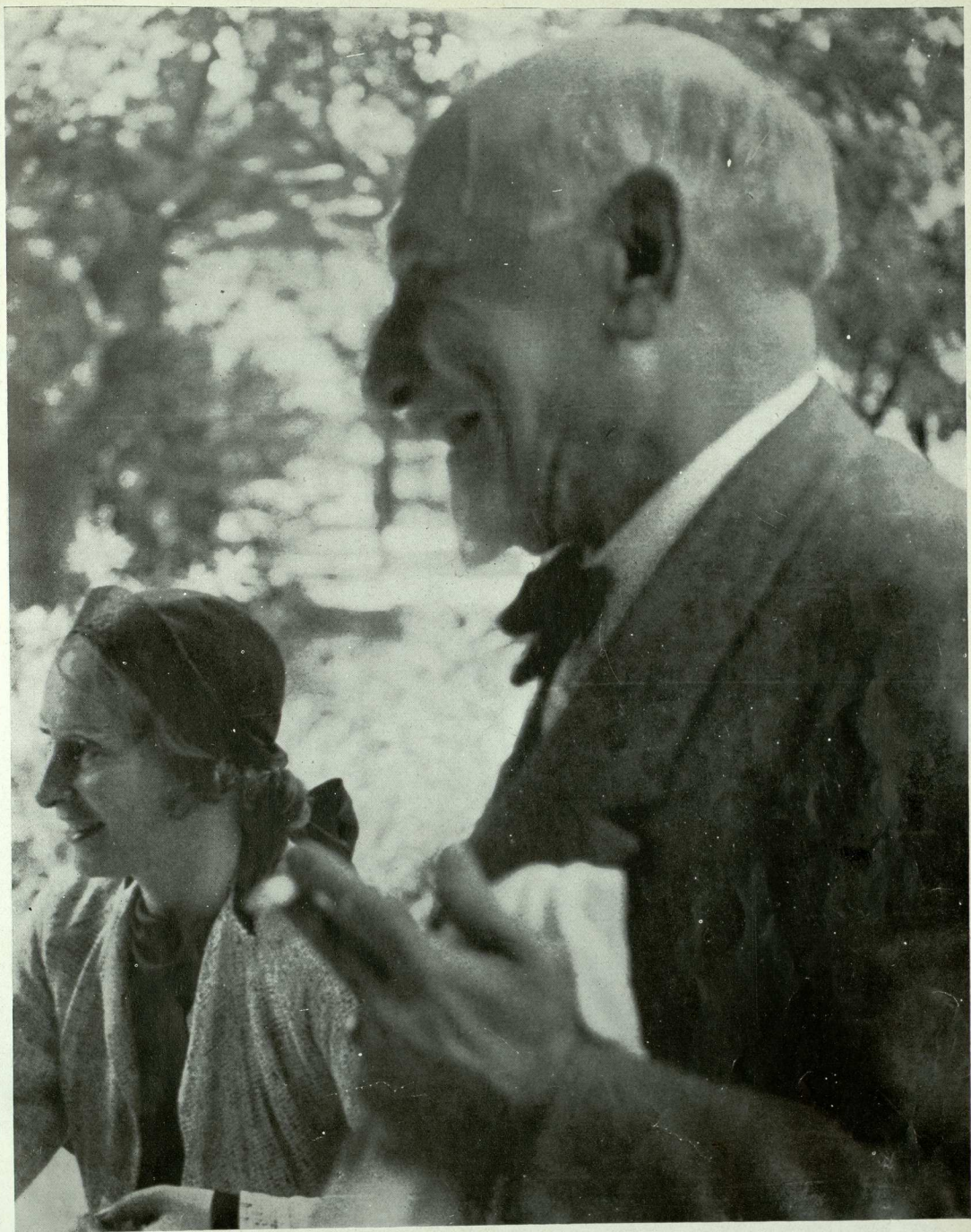
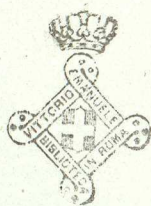
SECONDA DONNA

Cromo!

E, appena Cromo si volta:

Oh, e che faccia fai?

CROMO

Io? Che faccia fo? Tu, piuttosto: sei vestita da Vanna Scoma e hai

La più recente fotografia di Pirandello, con Marta Abba (foto L. Sorrentino).

dimenticato d'abbassarti la maschera sul volto.

SECONDA DONNA

Non mi far ridere: io, da Vanna Scoma? Sei tu invece vestito da « Avventore » e porti intanto il naso del « Primo Ministro ». Io sono ancora parata da Dama di corte e mi sto spogliando; ma sai che temo d'avere inghiottito uno spillo?

CROMO

Inghiottito? E' grave!

SECONDA DONNA

Indicando la gola:

Me lo sento qua!

CROMO

Ma scusa, ti credi davvero vestita ancora da Dama di corte?

SECONDA DONNA

Mi sto spogliando, ti dico; e appunto, spogliandomi....

CROMO

Ma che spogliandoti, guardati addosso, tu sei vestita da « Vanna Scoma »!

E come quella china il capo per guardarsi l'abito, subito con una ditata abbasdole sul volto anche la maschera:

E questa è la maschera!

SECONDA DONNA

portandosi una mano alla gola:

Oh Dio, non posso più parlare!

CROMO

Per lo spillo? Ma sei proprio sicura d'averlo inghiottito?

SECONDA DONNA

L'ho qua! qua!

CROMO

Lo tenevi tra i denti nello spogliarti?

SECONDA DONNA

Ma no! Mi pare ora. E ho anzi il dubbio che fossero due.

CROMO

Spilli?

SECONDA DONNA

Spilli! Spilli! Sebbene l'altro, io non so.... l'ho forse sognato! O che sia stato prima del sogno? Il fatto è che me lo sento qua.

CROMO

Ci sono: tu l'avrai sognato per questo: che ti senti pungere la gola. Scommetto che hai le tonsille inflammate, con qualche puntina bianca.

SECONDA DONNA

Può darsi. L'umido, lo strapazzo.

CROMO

Avrai la febbre.

SECONDA DONNA

Forse.

CROMO

con lo stesso tono, breve, pietoso:

Crepa.

SECONDA DONNA

rivoltandosi

Crepa tu!

CROMO

L'unica è di crepare, cara mia, con la vita che stiamo facendo!

SECONDA DONNA

Spilli nella veste, sì, ce n'era uno, tutto arrugginito; ma ricordo d'averlo strappato e buttato via; non me lo son messo tra i denti. E poi, se non son più vestita da Dama di corte....

Sopraggiunge a precipizio dal primo uscio a sinistra, spiritato, Battaglia.

BATTAGLIA

Oh Dio, ho visto! ho visto, ho visto!

SECONDA DONNA

Che hai visto?

BATTAGLIA

Nel muro di là: uno spavento!

CROMO

Ah se tu dici che « hai visto », allora è vero: anch'io; anch'io: « ho udito »!

SECONDA DONNA

Che cosa? Non mi fate spaventare! Ho la febbre!

CROMO

Là in fondo al corridoio; dove c'è il collo del pozzo, là: una musica! una musica!

SECONDA DONNA

Musica?

CROMO

prendendoli, uno per mano:

Ecco, venite?

SECONDA DONNA E BATTAGLIA

a un tempo, tirandosi indietro:

— Ma no, sei matto! — Che musica?

CROMO

Bellissima! Venite con me! Musica.... che paura avete?

(Vanno verso il fondo in punta di piedi)

Ma bisogna trovare il punto giusto. Dev'essere quà. L'ho sentita, c'è poco da dire. Come dall'altro mondo. Viene di fondo a quel pozzo là, vedete?

(indica di là dal secondo uscio a sinistra)

SECONDA DONNA

Ma che musica?

CROMO

Un concerto di paradiso. Ecco, aspettate. Era così prima: m'allontanavo e non lo sentivo più; mi accostavo troppo; poi, tutt'a un tratto, infilando giusto.... Ecco qua, fermi! Sentite? Sentite?

Si ode, difatti, ma come in sordina, un blando soavissimo concerto. I tre, in fila, protesi, stanno ad ascoltare in estasi e sgomenti.

SECONDA DONNA

Oh Dio, è vero!

BATTAGLIA

Non sarà la Sgriscia che suona l'organo?

CROMO

Ma che! No. Non è, cosa terrena. E se ci scostiamo d'un passo, ecco, non si sente più.

Difatti, appena si scostano, la musica cessa.

SECONDA DONNA

No, ancora! ancora! sentiamo ancora!

Si rimettono al posto di prima e riodono la musica.

CROMO

Ecco: di nuovo.

(Stanno un po' sentire; poi viene avanti con gli altri due e la musica cessa)

BATTAGLIA

Mi sento tutto spalancare dallo spavento.

CROMO

In questa villa davvero ci si vede e ci si sente.

BATTAGLIA

Vi dico che io ho visto! Il muro di là! S'apriva!

SECONDA DONNA

S'apriva?

BATTAGLIA

Sì, e spuntava il cielo!

SECONDA DONNA

Non era la finestra?

BATTAGLIA

No: la finestra era di qua: chiusa. Dirimpetto a me, non c'era finestra. E s'è aperto: oh! un chiaro di luna come nessuno ha mai visto l'uguale, dietro un sedile di pietra, lungo, con ciuffi d'erba che si stagliavano fino a poter contare le foglie a una a una. Veniva quella scema vestita di rosso, che sorride e non parla, e si sedeva su

quel sedile, e poi veniva tutto smorfioso un nanetto —

CROMO

— Quaquèo?

BATTAGLIA

— No, Quaquèo; uno, davvero, con la cappa color di tortora fino ai piedi e dondolante come una campana; e su, il testoncino, e la faccia come dipinta col mosto: porgeva alla donna un cofanetto che luccicava tutto; poi scavalcava il sedile come per andarsene, ma si nascondeva là dietro e ogni tanto alzava la testa a spiare, malizioso, se quella cedeva alla tentazione; ma quella — immobile — a capo chino, gli occhi intenti e la bocca sorridente, col cofanetto lì sulle mani. Ma sai che le vedevo perfino i denti, appena appena, tra le labbra schiuse al sorriso?

CROMO

Non l'hai sognata?

BATTAGLIA

Ma che! Visto, visto come ora sto vedendo voi due! Con tanto d'occhi sbarrati!

SECONDA DONNA

Oh Dio, Cromo, e allora lo spillo io... temo d'averlo inghiottito davvero.

CROMO

colto da un'idea improvvisa:

Aspettate, aspettate qua: ho un'idea: vado nella mia camera e torno!

Esce dall'uscio da cui è entrato.

SECONDA DONNA

stordita, a Battaglia

Perchè va nella sua camera?

BATTAGLIA

Non so... Tremo tutto... non ti scostare... Oh, non ti pare che si siano mossi quei fantocci là?

SECONDA DONNA

L'hai visti muovere?

BATTAGLIA

Uno — m'è parso che si muovesse...

SECONDA DONNA

Ma no, stan lì posati!

Rientra Cromo, esultante, come un ragazzo in vacanza.

CROMO

Ecco! Mi pareva assai! Ne avevo il sospetto! Non siamo noi qua veramente!

BATTAGLIA

Come non siamo noi?

CROMO

Allegri! allegri! Non è niente! Fate silenzio. Andate, andate a vedere anche voi nelle vostre camere e vi convincerete!

SECONDA DONNA

Di che? Che non siamo noi?

BATTAGLIA

Che hai visto tu nella tua camera?

SECONDA DONNA

E chi siamo allora?

CROMO

Andate e vedrete! E' da ridere! andate!

Appena i due escono dagli usci per cui sono prima entrati, i fantocci si rizzano stirandosi ed esclamano:

I FANTOCCI

— Uh, finalmente!

— Manco male che alla fine l'avete capita!

— Ce n'è voluto!

— Non se ne poteva più!

CROMO

Stupito dapprima nel vederli rizzare, ma poi ammettendone la ragione:

Oh, voi? Ma già, sicuro; è giusto, anche voi, perchè no?

UNO DEI FANTOCCI

Sgranchiamoci un po' le gambe, vuoi?

Due lo pigliano per mano e si mettono in circolo con gli altri. Gli strumenti musicali si rimettono a suonare da sè, uno scordato accompagnamento al girotondo dei fantocci con Cromo; intanto rientrano stralunati il Battaglia e la Seconda Donna. Il Battaglia, con l'aria di non saperlo, è vestito da «Sgualdrinella» con un cencio di cappellino in capo.

SECONDA DONNA

Impazzisco! Ma allora — questo (*si tocca il corpo*) — non è il mio corpo? Eppure me lo tocco!

BATTAGLIA

Ti sei vista di là anche tu?

SECONDA DONNA

indicando i fantocci:

E tutti questi, levati in piedi, oh Dio, dove siamo, Io gri...

CROMO

mettendole subito una mano sulla bocca:

Stà zitta! Che gridi? Ho trovato anch'io il mio corpo di là, che sta dormendo! Noi ci siamo svegliati fuori, capite?

SECONDA DONNA

Come fuori? di che?

CROMO

Fuori di noi! Stiamo sognando! Avete capito? Siamo noi stessi, in sogno, fuori del nostro corpo che dorme di là!

SECONDA DONNA

E sei sicuro che i nostri corpi di là respirano ancora e non sono morti?

CROMO

Che morti! Il mio ronfa! Beato come un porco! A pancia all'aria! E il petto, su e giù, come un màntice!

BATTAGLIA

A bocca aperta, io che ho dormito sempre come un angiolo!

UNO DEI FANTOCCI

sghignazzando:

Come un angiolo, bello!

BATTAGLIA

Ma questi?

CROMO

E' nel sogno, anche loro, non capite? E tu sei diventato una sgualdrinella non ti vedi? Eccoti un marinaretto, tòh, abbraccialo!

Lo butta tra le braccia d'uno dei fantocci vestito da marinaio.

Balliamo! balliamo! Nel sogno allegramente!

Nuova musica degli strumenti. Ballano, ma con mosse strane, angolose, quali possono esser concesse a fantocci che si piegano male. Sopravviene dal primo uscio a sinistra Spizzi, l'Attor Giovane, che si fa largo tra le coppie danzanti per passare. Ha in mano una corda.

SPIZZI

Largo! Largo! Lasciatemi passare!

CROMO

Oh, Spizzi! Anche tu! Che hai? Dove vai?

SPIZZI

Lasciami! Non resisto più! La faccio finita!

CROMO

Come finita? Con questa corda?

E gli solleva il braccio che regge la corda. Tutti, alla vista di quella corda, scoppiano a ridere. E allora Cromo gli grida:

Sciocco, te lo stai sognando, che ti impicchi! T'impicchi in sogno!

SPIZZI

svincolandosi e correndo verso il secondo uscio a destra, da cui scomparirà:

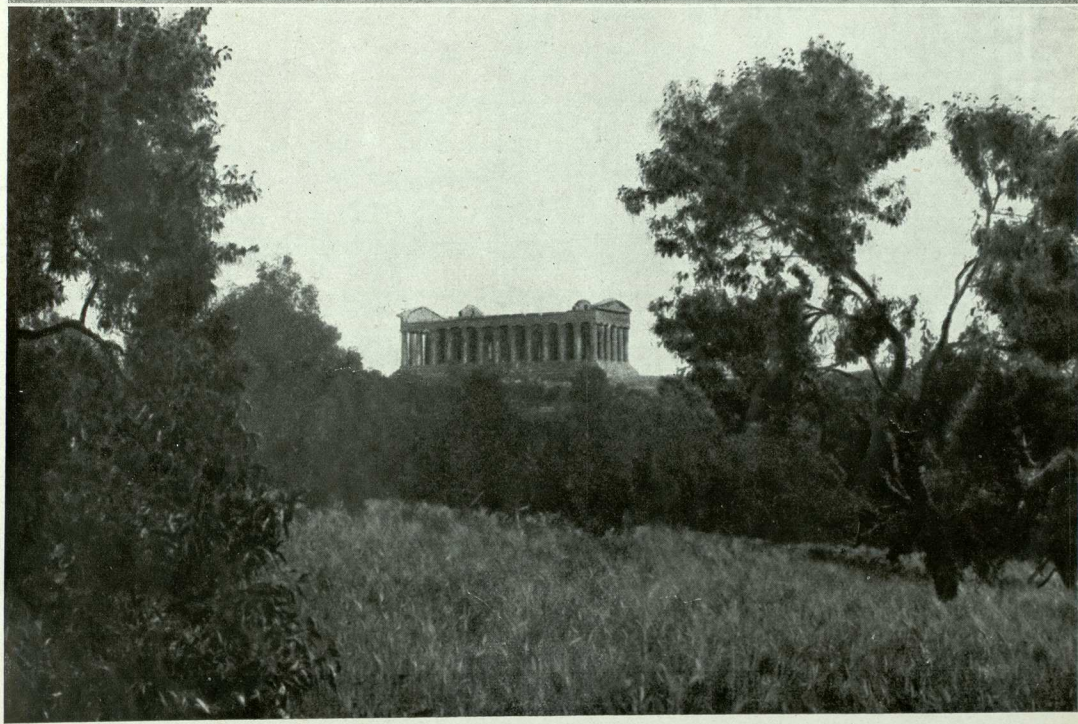
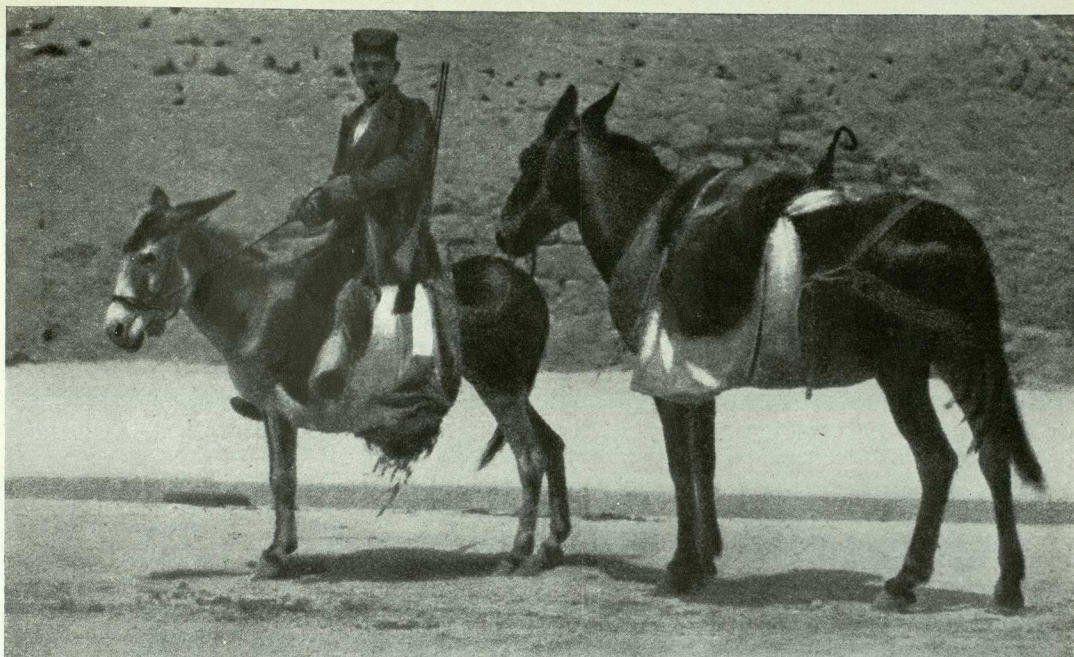
Sì, sì, ora vedrete, se m'impicco in sogno!

CROMO

Poveretto! L'amore della Contessa!

Sopravvengono in grande ansia e sgomenti, dai primi usci di destra e di sinistra, Lumachi e Sacerdote:

LUMACHI

Oh Dio, Spizzi s'impicca!

Tre architetti culturalisti alla scoperta dell'architettura classica (composizione di P. M. B.)

SACERDOTE

Spizzi s'impicca! s'impicca!

CROMO

Ma no! Ma no: Ve lo state sognando anche voi!

BATTAGLIA

Spizzi dorme nel suo letto.

SECONDA DONNA

E anche voi, se andate a vedervi!

LUMACHI

Ma che dormire! Eccolo! E' là, che s'è impiccato davvero! Guardate!

La parete di fondo si rifà trasparente, e si vedrà Spizzi che pende da un albero, impiccato. Tutti levano un urlo di raccapriccio e si precipitano verso il fondo. La scena s'oscura d'un tratto e, nel buio, mentre gli attori scompaiono, s'ode la sghignazzata dei fantocci che tornano alle loro seggiole, immobili. Si rifà la luce e, tranne quei fantocci negli atteggiamenti di prima, sulla scena non ci sarà nessuno. Poco dopo, dal primo uscio a sinistra entreranno la Contessa, Cotrone e il Conte.

CONTESSA

L'ho visto! l'ho visto, le dico, appeso a un albero qua dietro la villa!

COTRONE

Ma se non ci son alberi dietro la villa!

CONTESSA

Come non ci sono? Attorno a una vasca!

COTRONE

Nessuna vasca, Contessa: può andare a vedere.

CONTESSA

al marito:

Possibile? L'hai visto anche tu!

CONTE

Anch'io, sì.

COTRONE

Stia tranquilla, Contessa. E' la villa. La villa che ogni notte si mette tutta, da sè, in musica e in sogno. E i sogni, a nostra insaputa, vivono fuori di noi, per come ci riesce di farli, incoerenti. Ci vogliono i poeti per dar loro coerenza. Ecco il signor Spizzi, vede? in carne e ossa, che certo è stato il primo a sognare d'essersi impiccato.

E' entrato infatti dal primo uscio a sinistra Spizzi tutto rannuvolato. Alle parole di Cotrone si scuote, stupito e offeso:

SPIZZI

Come lo sa?

COTRONE

Ma lo sappiamo tutti, caro.

SPIZZI

alla Contessa:

Anche tu?

CONTESSA

Sì, l'ho sognato anch'io.

CONTE

E anch'io.

SPIZZI

Tutti? Com'è possibile?

COTRONE

E' chiaro che lei non può aver segreti per nessuno, nemmeno quando sogna. E poi, spiegavo alla Contessa che questa è anche una prerogativa della nostra villa. Sempre, con la Luna, tutto comincia a farsi di sogno sulla terra, come se la vita se n'andasse e ne rimanesse una larva malinconica nel ricordo. Escono allora i sogni, e quelli appassionati pigliano qualche volta la risoluzione di passarsi una corda attorno al collo e appendersi a un albero immaginario. Caro giovanotto, oguno di noi parla, e dopo aver parlato, riconosciamo quasi sempre che è stato invano, e ci riconduciamo disillusi in noi stessi, come un cane di notte dopo aver abbaiato a un'ombra.

SPIZZI

No, è la dannazione delle parole che vado ripetendo da due anni, col sentimento che ci mise dentro chi le scrisse!

CONTESSA

Ma sono rivolte a una madre quelle parole!

SPIZZI

Grazie, lo so! Ma chi le scrisse, le scrisse per te, e non ti considerava certo una madre!

COTRONE

Signori miei, a proposito della colpa che lui ora dà alle parole della sua parte, ecco, veniamo a noi: l'alba è vicina, e io vi promisi iersera che vi avrei comunicato l'idea che m'è venuta per voi: dove potreste andare a rappresentar la vostra « Favola del figlio cambiato »; se proprio non volete rimanere qua con noi. Dunque sappiate che si celebra oggi, con una festa di nozze colossale, l'unione delle due famiglie dette dei giganti della montagna.

CONTE

piccolino e perciò smarrito, alzando un braccio:

Giganti?

COTRONE

Non propriamente giganti, signor Conte, sono detti così, perchè gente d'alta e potente corporatura, che stanno sulla montagna che c'è vicina. Io vi propongo di presentarvi a loro. Noi v'accompagneremo. Bisognerà saperli prendere. L'opera a cui si sono messi lassù, l'esercizio continuo della forza, il coraggio che han dovuto farsi contro tutti i rischi e pericoli d'una immane impresa, scavi e fondazioni, deduzioni d'acque per bacini montani, fabbriche strade, colture agricole, non han soltanto sviluppato enormemente i loro muscoli, li hanno resi naturalmente duri di mente e bestiali. Gonfiati dalla vittoria offrono però facilmente il manico per cui prenderli: l'orgoglio: lisciato a dovere, fa presto a diventar tenero e malleabile. Lasciate fare a me per questo; e voi pensate intanto ai casi vostri. Per me, portarvi sulla montagna alle nozze di Uma di Dòrnio e Lopardo d'Arcifa, non è nulla; chiederemo anche una grossa somma, perchè più grossa la chiederemo e più importanza acquisterà ai loro occhi la nostra offerta; ma ora il problema da risolvere è questo: come farete voi a rappresentare la Favola?

SPIZZI

Non hanno un teatro lassù i giganti?

COTRONE

Non vi date pensiero del teatro: un teatro si fa presto a metterlo su dovunque. Io penso al lavoro che volete rappresentare. Ho letto tutta questa notte, fino a poco fa coi miei amici, la vostra « Favola del figlio cambiato ». Ohi dico, ci vuole un bel coraggio, signor Conte, a sostenere che avete tutto quanto v'occorre e che non ne lasciate fuori nulla: siete appena otto, e ci vuol tutto un popolo per rappresentarla.

CONTE

Sì, ma manca il comparsame.

CONTESSA

Ma che comparsame, ci vuol altro! Parlano tutti!

CONTE

I personaggi principali ci siamo.

COTRONE

La difficoltà non è dei personaggi principali. Ciò che importa sopra-

tutto è la magia; creare voglio dire, l'attrazione della favola.

CONTESSA

Questo sì.

COTRONE

E come fate a crearla? Vi manca tutto! Un'opera corale.... Mi spiego bene adesso, signor Conte, come lei ci abbia rimesso tutto il suo patrimonio. Leggendola, mi son sentito rapire. E' fatta proprio per vivere qua, Contessa, in mezzo a noi che crediamo alla realtà dei fantocci più che a quella dei corpi.

CONTE

accennando ai fantocci sulle seggiole:

Abbiamo già visto quei fantocci là preparati...

COTRONE

Ah sì, di già? Hanno fatto presto. Non lo sapevo.

CONTE

stordito:

Come non lo sapeva? Non li ha preparati lei?

COTRONE

Io no. Ma è semplice. Man mano che io sù leggevo, essi si preparavano qua, da sè.

CONTESSA

Da sè? E come?

COTRONE

Vi ho pur detto che la villa è abitata dagli spiriti, signori miei. Non ve l'ho mica detto per ischerzo. Noi qua non ci stupiamo più di nulla. L'orgoglio umano è veramente imbecille, scusate. Vivono di vita naturale sulla terra, signor conte, altri esseri di cui nello stato normale noi uomini non possiamo aver percezione, ma solo per difetto nostro, dei cinque nostri limitatissimi sensi. Ecco che, a volte, in condizioni anormali, questi esseri ci si rivelano e ci riempiono di spavento. Sfido: non ne avevamo supposto l'esistenza: abitanti della terra non umani, Signori miei, spiriti della natura, di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, invisibili, nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco: lo sapevano bene gli antichi; e il popolo l'ha sempre saputo: lo sappiamo bene noi qua, che siamo in gara con loro e spesso li vinciamo, assoggettandoli a dare ai nostri prodigi, col loro concorso, un senso ch'essi ignorano o di cui non si curano. Se lei, Contessa, vede ancora la vita dentro i limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei qua non comprenderà mai nulla. Noi siamo fuori di questi limiti, per grazia di Dio. A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sè. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sè, per virtù spontanea della sua stessa vita. E' il libero avvento d'ogni nascita necessaria. Al più al più, noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita. Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio.

SPIZZI

Ah, lei ci mette allora a paro di quei suoi fantocci là?

COTRONE

Non a paro no, mi perdoni, un po' più sotto, signor mio.

SPIZZI

Anche più sotto?

COTRONE

Se nei fantocci s'incorpora lo spirito del personaggio, scusi, tanto da farli muovere e parlare....

SPIZZI

Sarei curioso di veder questo miracolo!

COTRONE

Non si vedono per curiosità, amico mio, questi miracoli. Bisogna crederci come ci credono i bambini. Il vostro poeta ha immaginato una Madre che crede le sia stato cambiato in fasce il figlio da quelle streghe della notte, streghe del vento, che il popolo chiama « Le Donne ». La gente istruita ne ride; si sa e forse anche voi; e invece io vi dico che ci sono davvero: Sissignori, « Le Donne »! Le notti d'inverno tempestose, tante volte noi qua le abbiamo sentite gridare, con voci squarciate, fuggendo col vento, da queste parti. Ecco, volendo, le possiamo anche evocare.

Entrano di notte nelle case
per la gola dei camini
come
un fumo
nerc.
Una povera mamma che sa?
dorme, stanca della giornata;
e quelle, chinate nel buio,
allungano le dita sottili....

CONTESSA

meravigliata:

Ah, lei sa già perfino i versi a memoria?

COTRONE

Perfino? Ma noi possiamo rappresentarle ora stesso la favola da cima a fondo, Contessa, per fare una prova di tutti quegli elementi di cui avete bisogno voi, non noi. Si provi, Contessa, si provi un momento a vivere la sua parte di Madre, e glielo faccio vedere, per darle un saggio. Quando le fu cambiato il figlio?

CONTESSA

Quando, dice, nella favola?

COTRONE

Eh già, dove altrimenti?

CONTESSA

Una notte, mentre dormivo,
sento un vagito, mi sveglio,
tasto nel buio, sul letto, al mio
non cè; (fianco:
di dove m'arriva quel pianto?
da sè,
in fasce, non poteva
muoversi il mio bambino —

COTRONE

E perchè si ferma? Vada oltre, domandi, domandi, com'è nel testo: Non è vero? non è vero?

Non ha finito di proferir la domanda, che la scena, abbuiata per un attimo, s'illumina come per un tocco magico, d'una nuova luce d'apparizione, e la Contessa si trova ai due lati, vive, le Due Vicine popolane, come nel primo quadro della Favola del Figlio cambiato, le quali subito rispondono:

L'UNA

Vero! Vero!

L'ALTRA

Bambino di sei mesi,
come poteva?

CONTESSA

le guarda, le ascolta, e si spaventa con Spizzi e il Conte, che indietreggiano:

Oh Dio, queste? Spizzi — Da dove sono apparse? — Conte com'è possibile?

COTRONE

gridando alla Contessa:

Prosegua! Prosegua! Di che si stu-

Arch. Alberto Sartoris: trasformazione della libreria Selhofer a Losanna

pisce? Le ha attratte lei! Non rompa l'incanto e non chieda spiegazioni! Dica: — Quando lo presi....

CONTESSA

obbedendo, stordita:

Quando lo presi
buttato — là — sotto il letto..

Dall'alto, non si sa donde, una voce derisoria, potente, grida:

— Caduto! Caduto! —

La Contessa atterrita con gli altri guarda in alto.

COTRONE

subito:

Non si smarrisca! E' nel testo! Prosegua!

CONTESSA

lasciandosi prendere dal prodigio:

Eh, lo so! Così dicono: caduto.

L'UNA

Ma come caduto? Può dirlo
chi non lo vide
là sotto il letto,
come fu trovato.

CONTESSA

Ecco, ecco: ditelo voi
come fu trovato,
voi che accorreste
le prime alle mie grida:
come fu trovato?

L'UNA

Voltato.

L'ALTRA

Coi piedini
verso la testata.

L'UNA

Le fasce intatte,
avvolte strette
attorno alle gambette.

L'ALTRA

Ed annodate con la cordellina.

L'UNA

Perfette.

L'ALTRA

Dunque, preso,
preso con le mani, d'accanto
alla madre, e messo per dispetto
là sotto il letto.

L'UNA

Ma fosse stato dispetto soltanto!

CONTESSA

Quando lo presi...

L'UNA

Che pianto!

L'ALTRA

Scoppiano dall'interno, tutt'intorno, grandi risate d'incredulità. Le Due Vicine si voltano e gridano, come a pararle:

Era un altro!
Non era più quello!
Lo possiamo giurare!

Si rifà un attimo di buio, riempito ancora dalle risate che d'un subito cessano al ritorno della luce di prima. Si presentano dai varii usci Cromo, la Seconda Donna, Battaglia, Lumachi, Sacerdote. Entrando, parlano un po' tutti insieme.

CROMO

Com'è? Com'è? Si recita? Si prova?

SECONDA DONNA

Io non posso! Mi fa male la gola!

LUMACHI

Ah, Spizzi, caro! Dio sia lodato!

BATTAGLIA E SACERDOTE

Cos'è? Cos'è?

COTRONE

Lei ha recitato, Contessa, con due Immagini uscite vive, direttamente, dalla fantasia del suo poeta!

CONTESSA

Dove sono andate?

COTRONE

Sparite!

CROMO

Di chi parlate?

BATTAGLIA

Cos'è successo?

CONTE

Ci sono apparse le Due vicine del primo quadro della Favola!

SECONDA DONNA

Apparse? Come apparse!

CONTE

Qua, qua, d'improvviso, e si son messe a recitare con lei?

(indica la Contessa)

CROMO

Noi abbiamo sentito le risate!

SPIZZI

Son tutti trucchi e combinazioni, signori! Non ci lasciamo abbagliare come allocchi noi stessi che siamo del mestiere!

COTRONE

No, caro, s'inganna! Lei non è del mestiere! Lei dà importanza a una altra cosa che le preme di più! Se fosse del mestiere, si lascerebbe abbagliare, lei stesso per il primo, perchè appunto questo è il vero segno che si è del mestiere! Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!

SPIZZI

Ma noi non siamo bambini!

COTRONE

Se siamo stati una volta, bambini possiamo esserlo sempre! E difatti è rimasto anche lei sbalordito, appena quelle due immagini sono apparse qua! Ma che v'importa di sapere come siano apparse e se siano vere o no? Erano qua, apparse a tempo, hanno detto quel che dovevano dire: non vi basta? Tutto il resto non ha importanza! Io le ho voluto dare un saggio, Contessa, che la sua Favola può vivere soltanto qua; ma lei vuol seguitare a portarla in mezzo agli uomini; e sia! Fuori di qua io però non ho più potere di valermi in suo servizio altro che dei miei compagni, e li metto con me stesso a sua disposizione.

Si ode, a questo punto, potentissimo dall'interno, il frastuono della cavalcata dei Giganti della Montagna che scendono al paese per la celebrazione delle nozze di Uma di Dòrnio e Lopardo d'Arcica, con musiche e grida quasi selvagge. Ne tremano i muri della villa. Irrompono sulla scena eccitatissimi Quaquèo, Doccia, Mara-Mara, la Sgriscia, Milordino, Maddalena.

QUAQUEO

Ecco i giganti! I giganti!

MILORDINO

Scendono dalla montagna!

MARA-MARA

Tutti a cavallo!

QUAQUEO

Sentite? Sentite?

MILORDINO

Vanno alla chiesa per la consacrazione delle nozze!

SECONDA DONNA

Andiamo a vedere!

COTRONE

arrestando con voce imperiosa e potente tutti gli accorrenti dietro l'invito della Seconda Donna:

No! Nessuno si muova! Nessuno si faccia vedere, se dobbiamo andar su a proporre la recita! Restiamo qua tutti a concertare la prova!

CONTE

traendosi a parte la Contessa:

Ma tu non hai paura, Ilsa?

SPIZZI

atterrito, accostandosi:

Tremano i muri!

CROMO

accostandosi anche lui atterrito:

Pare la cavalcata d'un'orda di selvaggi!

Tutti restano ad ascoltare con l'animo sospeso dallo sgomento, mentre le musiche e il frastuono si vanno allontanando.

T E L A

LUIGI PIRANDELLO

Allegretto
p. leggero.
Ec_co, a un man_dor_lo ap-
pen_de il suo man_tel di ne_ve l'in_verno che già muore
Il
mantel bianco e lie_ve sui rami si rapprende,
ed o_gni grumo è un fiore.

f
Stesodel tronco a pie_de guarda l'inverno in su con occhi acquosi, in_
f
_ten to. Far-falle o fior? Non vede il suo mantello più... s'adira soffia il
pp. sub.
ven_to è solo un debil fiato, agita i fiori appe_na... E un'al_tra, un'altra pe_na la sorte gli ri_
f
f
serba:
(quasi parlato)
p
muor tutto fili d'erba! il crin la barba: un prato....
f
sf
p

QUELLA SERA NON SI RECITÒ A SOGGETTO

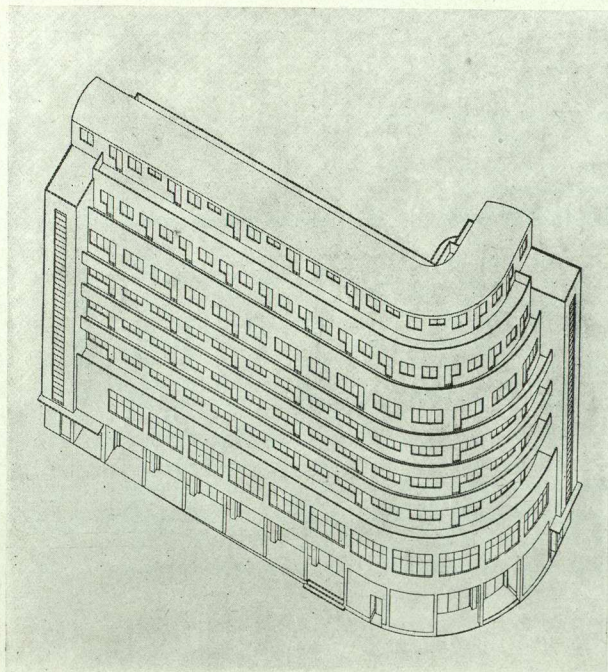
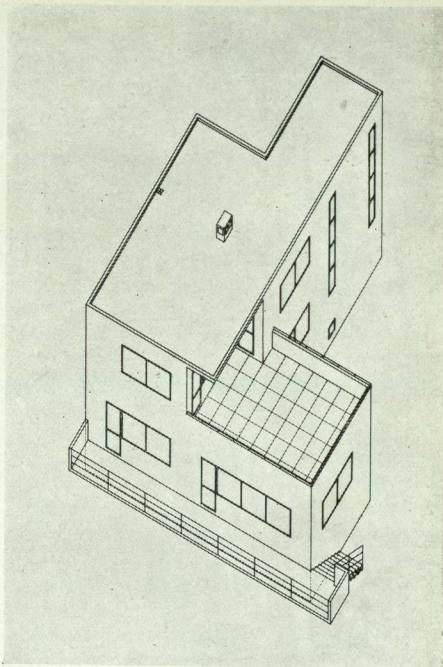
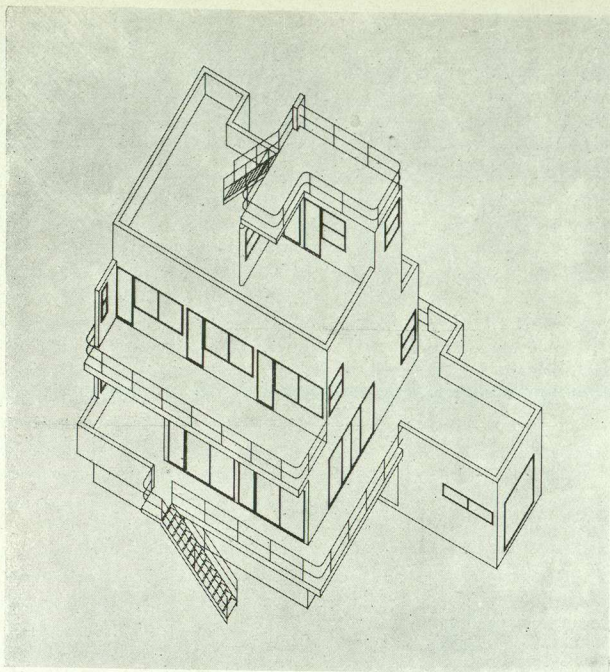
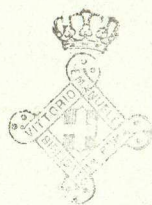
E nemmeno si reciterà più, durante le sere che verranno. S'è come deciso, a lettura finita di questo lavoro pirandelliano senza autore, di non sopportar più una rappresentazione, di annullare definitivamente il teatro e la tortura di vedersi riprodotti ancora, in personaggi vivi che credano di esser veri. Questa fotografia fisica dell'essere deve cessare: questa riproduzione perfetta, materiale, di carne ed ossa, sulla scena, di uomini che fanno gli uomini, di creature che si dimostrano creature, di mortali che si rifanno mortali, a lungo andare dona una specie di vertigine se non proprio un incubo nelle vene.

Soltanto la rivoluzione, una rivoluzione seria può sballare questa fabbrica umana di plagio scenico. E « questa sera si recita a soggetto » sembra a me la più forte opera rivoluzionaria di Pirandello. Non so quando fu scritta. Accorsi alla rappresentazione all'Argentina dove il solito pubblico mediocre fischiava: gli uccelli si intendevano di palco in palco, di davanzale in davanzale, di bracciolo in bracciolo. Fu quella una serata macabra, che mi fece venire in odio il teatro, gli attori, le scene, il pubblico e perfino il suggeritore: non posso, ancor oggi, guardare la calotta della buca sul proscenio senza pensare che, dentro, non sia nascosto un semidio perfido e tiranno. Non soltanto gli uomini, ma le donne, le donne fischiavano, portando i gioielli e gli occhialini alle labbra e si dimenavano tutte e dicevano parole oscene che i nonni, i mariti, i figli suggerivano, nascondendo le labbra. Era nelle tradizioni ormai, quella sorta di bolgia che aveva in fondo la fisonomia delle scampagnate e delle marachelle, dei sotterfugi e dei ripieghi d'una folla quando non si sente, in un luogo speciale, sotto i rigori di una nuova legge. Ed erano gli stessi che avevano fatto e vissuto la guerra, quelli che fischiavano e maledivano, gli stessi, i feriti, i prigionieri, i guerrieri della guerra mondiale, quelli che infierivano, assieme alle donne che eran rimaste nelle retrovie coi figli, con la tessera del pane forse o con l'olio contato? Il trapasso fra l'epoca vecchia e la nuova era stato così forte a quei giorni, che una parte della folla, divenuta pubblico e cliente dei teatri, si dava alla pazza gioia e si faceva forsennata di libertà antiche, quelle stesse dell'anteguerra, quelle dei salotti e dei ricevimenti, convinta quasi che la sala fosse ancora una camera da spettacolo o comunque un luogo dove esseri privilegiati potevano comandare, fare il buono e il cattivo tempo, spadroneggiare al modo dei signorotti.

Eppure le manovre che avvenivano sulla scena erano di una lineare semplicità, di una chiarezza allarmante, di uno portata facile ad ogni intelletto: si sarebbe potuto dire che l'anima siciliana, per intenderci, *l'anima insulare,* come dicevano, si scatenava in un dopoguerra arbitraria, fallace e mancato. Avveniva sulle tavole del palcoscenico, un dramma di superstiti, aggrediti da una crapula pazza di libertà e di insolenza e perfino di sfacciataggine se soffrivano tutti a più non pos, so, cacciato malamente di casa e dal regno il direttore delle scene, il rammentatore del soggetto: il destino, insomma. Si ragionava a vanvera quando della vita si poteva fare perfino una prova mai decisiva e ultima.

Le interpretazioni dei tre atti perfetti erano varie e varie possono rimanere ancor oggi a distanza di tempo, appunto pel valore che racchiudono e per la misura stessa dei problemi affrontati. Incredibile a dire, problemi di carne: lo spirito era oscuro e in formazione: non mi sembra affatto vero che gli uomini nascano con lo « spirito » o con « l'anima » vengan fuori dall'utero materno. Una classica frenesia da Olimpo occupava le creature misere, tutti attori e pubblico, maschere e guardie, rotti i confini, amareggiati i soliti sipari, le solite tende, le famose porte e quel metro di altezza che innalza le scene nell'illusione. Una madre compiacente e faceta, addolorata di denti, quattro figlie scalmanate, quattro ufficiali d'aviazione, un padre romantico, stantio, impolverato, che rimane sventrato nella difesa d'una cosidetta prostituta di caffè-chantant: tale le creature della « favola », per intenderci, schietta. Ma tra questi, era la gente e si sarebbe potuto salire sulle tavole e nascondersi dietro le porte, o mettere il dito attraverso le grate d'una finestra caduca. Si circolava fra le creature che erano a poca altezza, mezzo metro forse, dinanzi agli altri. E sebbene quasi tutti si dessero alle proteste, perfino quelli del palco, insomma, pure fra tutti correvano strane manie e improvvise passioni, vizi di imitazione immediati e scomposti desideri. La « faccenda » era così vera, portata in tal modo nei limiti reali, dell'ora e del momento, che la signorina del botteghino poteva sembrare una complice del signor Verri o la signora Bella Starace una vittima d'una qualche oscura congiura del direttore della sala e del guardarobiere. « Ora scanno qualcuno, anch'io, di quegli avventori » pensava pallido di emozione il signore corretto della seconda fila e son certo che la signorina del palchetto di destra, II ordine, non si peritava di giurare a sè stessa che, a sera, si sarebbe data per certo, uscendo di teatro, ad un ufficiale, se non proprio di aviazione, forse di cavalleria o del genio.

Eppoi, tutti gli spettatori o quasi, scoperti, gridarono al tradimento e si ribellarono. Le dame diventavano livide nelle risate, le ragazze si torcevano dai palchi per sghignazzare in tal modo con le mani e le braccia penzoloni nel vuoto oscuro. E una vecchia maschera dei palchi di terz'ordine, i capelli bianchi, ma formosa ancora nel seno e nelle anche, s'era rifugiata sulle scale, tappandosi le orecchie e non voleva udir raccontata la trama della favola nemmeno dalle colleghe, che rosse in viso, palpitanti, eran rimaste in piedi tre ore a sficcanasare dai cerchioni sul palco. E ne avveniva come un moto di delazione, dappertutto, fin nelle anticamere, poichè tutti credevano che ad un tratto gli attori avrebbero fatto davvero a loro modo nelle situazioni stabilite, nel loro destino, errando perfino ad un bel momento, fra le ire del proprietario dell'Argentina che si sarebbe esploso dalla porta centrale della platea fin sotto le tavole del palco, urlando a perdifiato alla truffa. Sì, una truffa sublime ma della quale son partecipi tutti, volenti o nolenti, gli uomini.

Questi sono appunti ch'io presi la notte, dopo quella che dovrò chiamare la rappresentazione di: « Stasera si recita a soggetto». Appunti scalmanati che mi vergognerei di correggere e di ripulire e perfino coordinare: appunti che vanno giudicati, se io li scrissi difilato, a tutto spia-

Arch. Alberto Sartoris: 3 assonometrie inedite - a sinistra: residenza Morand - Pasteur a Saillon; a destra: villa Looser ad Ascona; sotto: palazzo della «Société Immobilière Foncière» a Vevey

no, senza un sospiro di riposo, la notte, per un bisogno di vivere, come mangiare o rubare. La verità è una sola: che quei personaggi sul palco non hanno recitato a soggetto, o hanno sbagliato addirittura di presunzione. E' stato il loro un errore fatale, inconsapevole forse, ma voluto e desiderato da altri: si son lasciati prendere la mano, chè la soluzione poteva essere un'altra, quell'altra tra le mille soluzioni che offre la vita stessa. Non è stata davvero la furberia di Pirandello ad aver colpa di quanto successe fra il signor Verri e la Mommina che ormai s'era messa a patire (Pirandello manca appunto di furberia per quanto è grande), ma erano gli attori stessi, che strafacevano e chissà che Pirandello la commedia non abbia scritto dopo la rappresentazione data da quei pazzi, legato strettamente alla sedia il direttore del Teatro sotto la minaccia, se avesse fiatato, della pena capitale.

Hanno sbagliato, perchè nessuno muore davvero, sul serio, e Verri non ama Mommina e il padre Sampognetta non si fa aprire pacatamente la pancia in onore della ballerina: bisognava trovare ad esempio un tal Verri nella vita capace di uccidere per gelosia e obbligarlo a completare il suo desiderio là, su quel palco, in una sala chiamata Argentina, davvero, dinanzi a tutti.

Quale miglior prova di rispetto e di comprensione verso un autore questa d'una confessione, magari approssimativa, delle fantasie, dei progetti, delle illuminazioni o variazioni, questa d'un resoconto insomma, dei pensieri che mi ha suscitato una opera d'arte?

Ma si tramanda, dal quadro estremo, la paura fisica del mistero per il quale non si riuscirà mai, secondo Pirandello, a soffrir tanto, con ogni onesta crudeltà. E' la tragedia vera, autentica, scaturita dall'essenza stessa della specie umana che quando si crede abbia varcato il limite della sofferenza, bevuto sin nel fondo il calice amaro, è capace di sopportare una nuova più feroce sofferenza e di bere un nuovo calice.

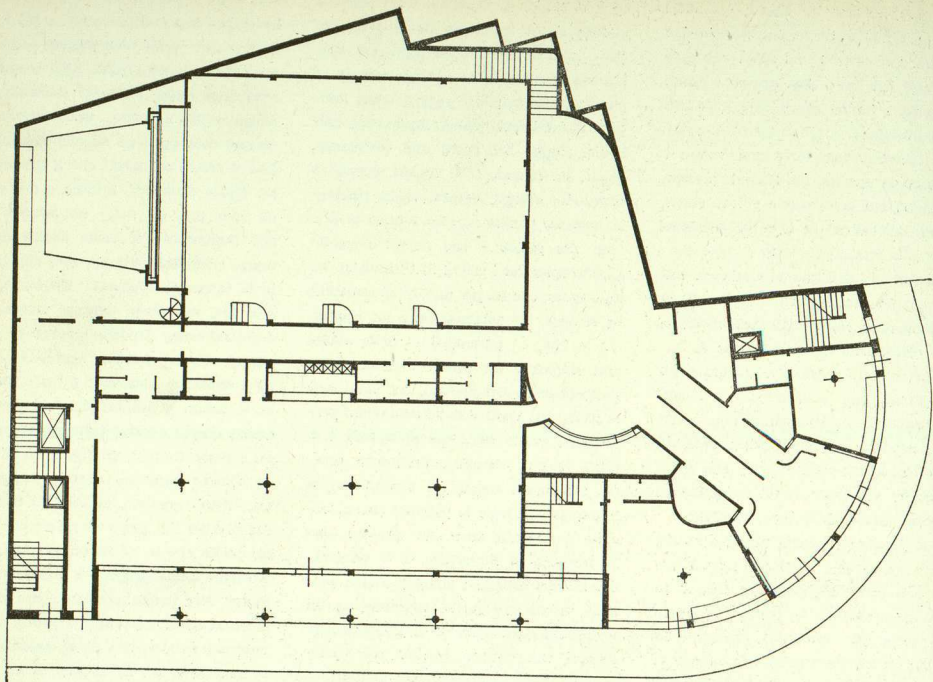
C'è sempre il terrore, ormai, di sospettare che quando sei a baciare una donna segreta, cada ad un tratto una parete della stanza ed un signore, un servo, un portiere, un passante ti stieno a guardare o a rimproverare la inesperienza di quel bacio; o, al momento delle lacrime, quando si sia ucciso un rivale o un nemico, ci si avveda che la porta era spalancata e una folla curiosa assista al pianto e alla morte. Vergogna senza limiti. O t'aspetti che quando finalmente, nell'odio, sfugga dal cuore una bestemmia giusta, un ragazzo ti si accosti dicendo e pregando: «Scusi, signore, voglia ripetere la battuta, perchè non ho sentito bene».

Ma che realtà e che sogno! Secondo quanto spiegano i critici di Pirandello. vita, e basta, che ha per panorama straziante, sempre, un palcoscenico e un sipario.

E' la vita, — purtroppo — delle abitudini imparate da secoli, imposte dalla conformazione del pianeta, dai climi delle stelle, dai venti e dalle educazioni prestabilite, quelle sole, che apparvero e a torto, le più possibili all'esistenza umana. Durante i secoli, gli uomini hanno imparato così bene le passioni che si trovano a ripeterle sino alla nausea: ecco la tragedia di Pirandello. E le passioni, tutte, sono sbagliate sempre o non possono essere che quelle, ricordate da un misterioso suggeritore. E si attengono gli uomini, con scrupolo pietoso, alle battute, alle parole, ai movimenti, ai gesti, ai visi, ai costumi, che sono stati insegnati loro col venire alla luce. Si provino a non amare, si provino a non uccidere, si provino, se ci riescono, a non sognare, le orde di imbecilli, di traviati e di mediocri, a non sognare. Le rivoluzioni, che cosa sono allora? Forse un nuovo modo di amare e di uccidere, di agitare e risollevare la vita, nel sospetto, che gli uomini, altrimenti, riuscirebbero a scoprire che si può passeggiare con la testa in terra e le gambe in aria, che ci può esser davvero il ricco o il povero, il signore e il negro, il padrone e lo schiavo.

Ma dove si rivela la grandezza di Pirandello è appunto nella assicurazione dei suoi *torti* stragrandi, diciamo così, laddove ha segnato il limite oltre il quale noi ci dobbiamo muovere. Pirandello vede *tipi* e *caratteri* e secondo noi, in natura, sulla terra, non ci sono nè tipi nè caratteri: questi potranno esser veduti dalle storie di domani, quando i posteri, per farsi un'idea di un secolo, saran costretti ad annoverare per economia di tempo gli uomini del passato anche recente, nella categoria facile dei *tipi* e dei *caratteri*. Qualunque scusa artistica, qui, non vale. I posteri, nel senso storico o letterario, non ci interessano, a noi nuovi. E Pirandello come altri sommi, fa gli uomini che intanto vivono, sono anche posteri di se stessi. I posteri (secondo noi), nella verità semplice, antiretorica, dovranno aver l'obbligo almeno di contraddire il secolo o i secoli che li precedettero. *Tipi* e *Caratteri*, intorno a me, quando vivo, non ne vedo; mi sembra anzi che Bontempelli li abbia aboliti da un pezzo, quell'abolizione appunto che gli vale la taccia di allucinato. Un uomo, una creatura, un essere, durante un'ora sola, è geloso, avaro, prodigo, scettico ed entusiasta, di volta in volta, aggressivo e placido, onesto e disonesto: è *tutto assieme* ed è errato o semplicistico pensare che anche questo «essere *tutto assieme*» formi o possa formare un *tipo* o un *carattere*. Questo carattere grande, monumentale, fisso, completo, esaurito in una forma precisa che non può essere che quella, quella che se ne fanno gli altri, indiscutibile, è una prigione e di seguito, una morte. Noi invece crediamo che da un uomo bisogna aspettarsi «tutto», all'improvviso, nello spazio di un secondo, con le possibilità latenti almeno di un voltafaccia strepitoso laddove gli altri proprio non se lo aspettino. Crediamo che da lui si possa aspettar perfino ciò che non farà mai: la borghesia è questa «far mai», forma di mantenersi sino alla nausea su principi imposti alcuni secoli prima. Ecco il punto: decidere «come» l'uomo debba «fare». La vita può esser tutta una recitazione senza protagonisti, dove ognuno porta una parola, ma queste parole momentanee, disavvertite, non scelte, tramutandosi, non formano nè posso sapere quali, un discorso, una conferenza precisa, un brindisi assoluto, una commemorazione perentoria anche se i giorni della vita non sono che anniversari. Le creature di Pirandello soffrono di storia passata e futura, e i gesti che fanno sono irreparabili e i movimenti che compiono immutabili e quando fumano, il fumo non andrà perduto, e quando fischiettano, quel fischio non morirà.

Ed è strano che i censori eruditi abbian sempre pensato e scritto che Pirandello crede nella vanità del mondo e nella futilità delle forme terrestri.

MARCELLO GALLIAN

Pianta dell'edificio della «Société Immobilière Foncière» a Vevey

UN LIBRO DI SARTORIS

Sta per uscire la seconda edizione di un libro che ha avuto in un breve giro di tempo un successo fenomenale: GLI ELEMENTI DELL'ARCHITETTURA FUNZIONALE di Alberto Sartoris. Questa seconda edizione è presentata oltre che dall'introduzione di Le Corbusier comparsa nella prima edizione, da questo scritto di Bardi:

La seconda edizione di questo libro ha oltre il significato del successo editoriale un altro significato che ci è molto caro: l'affermazione e la divulgazione di principii e di idee per cui una minoranza di esteti si è da tempo clamorosamente impegnata. Gli scettici professionali e tutti coloro che Alberto Sartoris non aveva compreso nella sua antologia avevano tentato la solita congiura silenziaria contro la pubblicazione: ciò va detto in testa a questa ristampa per raccontare che la prima edizione si è diffusa per suo conto, per via di quella forza naturale di espansione che conforta le azioni coraggiose.

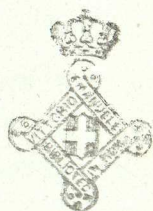
Noi abbiamo visto il libro nel giro di poco tempo nelle librerie e sui tavoli di lavoro di numerosi architetti e cultori d'arte al di sopra e al di sotto dell'equatore, con vera consolazione durante i nostri ultimi viaggi dedicati allo studio dell'architettura europea e americana.

Alberto Sartoris è l'unico architetto conosciuto tra i nostri (alludo ai nostri senza feluca ufficiale i quali, poi, si conoscono tra loro, e a noi non interessano). Tutti vi parlano di Sartoris propulsore, animatore, azionatore: non per un tramite di simpatia, ma con fiducia nella sua opera di teorico della nuova architettura. In Russia o a Buenos Aires, in Algeri o ad Atene, dappertutto, Alberto Sartoris è stimato come si conviene. Dappertutto ritrovi i suoi «Elementi».

Quando un libro d'architettura guadagna una diffusione mondiale vuol dire che possiede integrali requisiti che vorremmo definire europei, cioè quel senso comprensivo e corretto delle cose che può spaziare e farsi intendere in ogni dove. Si pensi all'abbondanza di documentari sull'architettura nuova, editi specialmente in Germania, un'abbondanza che è cominciata con il balbettare dei primi tentativi e che puntualmente ne ha accompagnato l'evoluzione.

Tra quella libreria, un giorno, si insinuò il volume di Sartoris. Il primo suggerimento fu di un plauso a Ulrico Hoepli che rompeva la diffidenza degli editori italiani verso quel campo. Il libro comparve nelle vetrine delle metropoli, e si smerciò.

Ripetiamo: per noi non si tratta soltanto di compiacerci del successo editoriale: ci sta a cuore il significato vittorioso della pubblicazione che testimonia l'interesse ormai dilagante per le viventi correnti dell'architettura. Aggiungiamo: il panorama di Sartoris pur presentando la fisionomia di un panorama rigidamente imparziale e per nulla dipendente da sciovinismi, prospetta un punto di vista italiano sul fatto che emerge nella civiltà odierna: la ricerca delle forme architetturali adeguate alla sua espressione. Il punto di vista è illuminato da un'altra

Arch. Alberto Sartoris: edificio della «Société Immobilière Foncière» a Vevey

considerazione che per noi ha valore cardinale, la posizione di precursore di Antonio Sant'Elia.

Sartoris è tra coloro che compirono prontamente la buona azione di assegnare alla storia dell'architettura europea il suo autentico annunciatore: per il comasco, l'autore del presente volume ha speso la sua generosità giovanile, e insistendovi con l'ostinatezza di chi ha una fede. Egli ha aperta una finestra sugli antecedenti del sorgere dei primitivi dell'architettura cosidetta funzionale, collocando Sant'Elia traverso un suadente esame critico nella giusta posizione in cui oggi lo si incontra. Questo è un merito di Sartoris, da condividersi ben s'intende con l'antico cavaliere dell'ideale futurista.

Ecco perchè gli « Elementi » ci persuadono anche dal lato della nostra legittima soddisfazione nazionale. Bisogna pensare che si discorreva fino a qualche anno fa di origini dell'architettura dimenticando Sant'Elia.

E' così importante ciò che rileviamo? Molto importante. Noi, Sartoris, quanti altri pochi passionali della polemica per un'architettura senza aggettivi sosteniamo che lo stato di cose da bloccare è la città come complesso, cioè l'urbanistica; e non ci arrestiamo nemmeno a quella circonscrizione, per allargare la nostra macchia d'olio almeno fino ai limiti in cui vive un paese.

Architettura per noi vuol dire opera di modificazione della natura da parte dell'uomo: non badiamo alla forma con ristrettezze di veduta o con parzialismi di convenienza. Una casa la collochiamo entro un ritmo di altre iniziative costruttive che possono oscillare tra un cucchiaio e un velivolo, tra una macchina da scrivere e una diga. Questo libro riguarda l'architettura edile: sono gli elementi affiorati dalla ricerca di questo nostro tempo che sta per incapsulare un'estetica che a noi pare elevatissima, detto senza smanie passatistiche.

La definizione, o meglio la moralità funzionale vi è giustificata da un complesso di lavori che rappresentano in sintesi la fecondità inventiva confortatrice delle idee che ci entusiasmano, che vorremmo trionfanti magari sotto le canne dei fucili.

Quanta buona gente guarderà al libro come si guarda con l'occhio stizzito sulle pagine iconoclastiche: ogni innovazione comporta la rivolta della gente pigra e sospettosa. Ancora oggi, dopo le più lampanti giustificazioni e le incontrastate persuasioni condotte al di fuori di qualsiasi dialettica, c'è bisogno di sillabario per calmare gli spiriti di fronte alla nascita dello stile espressivo della nostra giornata.

Un teorico, un puro esteta come Sartoris dedito e votato alle speculazioni dell'arte, ai lieviti della filosofia, al garbo insomma della creazione ha voluto che fosse il giornalista della polemica italiana dell'architettura a scrivere questa prefazione. Nemmeno con il libro aperto sul tavolo, che sfogliamo rifacendoci sereni e felici per tante certezze, sappiamo quietarci e desistere dal nostro linguaggio che sa di gas di linotipe e di petrolio di rotativa.

Un giorno noi scriveremo il libro giallo della polemica dell'architettura: prescegliendo da diverse migliaia di documenti un mazzo di carte fondamentali per il ristabilimento di alcuni fatti e di alcune verità, le quali nel momento in cui ce ne stiamo sono per essere contraffatti e manipolati negli oscuri connubi, nell'antro delle combinazioni del mestiere e delle rese di fronte alla prospettiva avvelenatrice degli ideali, la possibilità di riempire una parcella.

Nel libro giallo noi racconteremo un monte di strabilianti avventure relative ai partecipanti e agli spettatori del mirabolante torneo della polemica: un capitolo sarà dedicato a un architetto che nella sua solitudine del Castello di Glérolles partecipava alle azioni più rischiose con il viso completamente scoperto, con un cuore senza bendaggi, con un sentimento immune dalle velature del calcolo. La sua solitudine aveva in sù qualcosa di saggio e di meditato: come si legge in certe storie, di consigli e di ingiunzioni che arrivano da lontano, come buoni e certi segni d'orientamento nelle battaglie.

Sartoris fu presente nella nostra polemica dal suo eremo. Rileggo tutte le sue lettere, chiare e essenziali, che dichiarano un uomo di poche parole e di numerose conclusioni. La prima edizione degli « Elementi » arrivò improvvisa: tempestiva, come un dono cui nessuno pensava. Dal mio amico lontano tutte le settimane arriva un segno di vitalità: è uno scritto su una rivista di Francia, è una conferenza tenuta in Germania, è la fotografia d'un lavoro: il contatto non è mai perduto, e serve a far crescere il ritratto di un uomo che sa spendere a meraviglia le sue ore.

Ad Alberto Sartoris noi riconosciamo una autorità. Lo autorizziamo, in buona compagnia, a parlare anche in vece nostra: perchè gli anni hanno cimentato tra noi una solidarietà e una comprensione che ormai si intuisce al semplice cenno. Spesso egli ha avuto ragione su certe interpretazioni con un anno di anticipo. Sono tutti apporti alla stima dell'estensore degli « Elementi », e se noi li rileviamo è per informare il lettore sul carattere di Sartoris (noi siamo fautori di un sistema editoriale in cui l'autore sia narrato tutt'intero in un proemio: perchè dietro un libro deve esserci un uomo, e il lettore ha il diritto di farsi un'idea di costui prima di perder tempo) e per contribuire alla sua conoscenza.

Il costruttore della Chiesa di Lourtier ha nella sua vita professionale lo stesso destino che toccò a tanti altri architetti italiani, i quali, animati dal senso dell'antisedentarietà, presero la via dell'estero per il gusto di lasciar tracce della patria. Anni or sono sfogliavo nella Biblioteca Civica di Bergamo gli album di Giacomo Quarenghi, riflettendo sulla consuetudine migratoria dei nostri artisti: e Sartoris mi appariva come il continuatore novecentesco di una tradizione.

E' per tutto codesto insieme di fatti che l'autore degli « Elementi » va amicato al nuovo pubblico di questa seconda edizione. Noi abbiamo adempiuto all'incarico dell'editore, come si constaterà, senza roteazioni di parole: ma con la naturalezza di come si dà una stretta di mano.

P. M. BARDI

CORSIVO N. 143

Se l'imbecillità e la senilità andassero in vacanza per tre giorni, la questione dell'architettura e delle arti in genere andrebbe a posto per suo conto.

P. M. B.

CORSIVO N. 144

E' stato spedito il programma della Triennale VI. Quando il fattorino ha traversato il Parco per andare a impostare gli opuscoli, gli alberi superstiti spaventati hanno detto:

— Ma allora ce l'hanno ancora contro di noi.

P. M. B.

OPERE DI LE CORBUSIER

Siegfried Giedion, segretario dei Congressi internazionali d'architettura moderna, come è noto si è interessato particolarmente all'opera di Le Corbusier. Ora, l'editore Grisberger di Zurigo pubblica un volume su Le C. relativo all'attività 1929-1934, *e ha dato incarico S. G. di scrivere la prefazione che* Quadrante *pubblica con anticipo sull'uscita del libro.*

Il secolo scorso si distingue da molti altri per la quantità delle sue invenzioni e della sua produzione. Esso ha accumulato una massa di elementi i quali, per servire di materia prima a un vasto movimento spirituale, nuovo e felice, attendono solo d'essere classificati, trasformati e diretti da spiriti illuminati: ma non ha saputo trovare la vera utilizzazione delle possibilità latenti da lui create. Questa impotenza deriva dalla separazione completa che esiste, ancora ai nostri giorni d'altronde, tra la vita (pubblica, sociale, affaristica) e i desideri e i bisogni più elementari degli esseri umani, cioè il sentimento.

Durante tutto il secolo, questo conflitto è stato denunciato da spiriti chiaroveggenti. La loro voce fu soffocata, in modo che questi spiriti rimasero inefficaci: nè l'opinione pubblica nè gli avvenimenti, risentirono la loro influenza.

Il 20° secolo avrà il vantaggio di veder questo conflitto divenuto cosciente.

Da 30 anni in qua, sforzi sempre rinnovati si fanno sentire (nella poesia, nella pittura, nell'architettura, ecc.) tendenti a far valere il sentimento e a riprendere ciò che il secolo scorso s'era lasciato sfuggire. S'avvicina per noi il momento che la realtà «esteriore» sarà raggiunta e compresa dal sentimento.

In funzione di questo avvenimento, sarà accordata all'architettura attuale una importanza che in tempi ordinari gli si rifiuterebbe.

Dal punto di vista costruttivo l'architetto è inferiore all'ingegnere, da quello economico al finanziere, da quello estetico al pittore. E, nonostante, egli avrà un'influenza profonda sulla maniera di vivere di domani, per aver saputo scoprire e utilizzare le possibilità latenti che stabiliscono un rapporto fra il progresso industriale e i bisogni e i desideri umani, sociali e sentimentali. L'architettura ha trovato un aiuto nella pittura che (dopo il cubismo) gli ha reso il coraggio e la libertà di ripudiare mezzi di espressione oltrepassati. Essa ha messo in evidenza le relazioni che esistono tra i nuovi metodi costruttivi e le nuove visioni pittoriche e plastiche, fra l'industria e l'impeto sociale che è alla base di ogni attività.

In questo senso si può dire che Le Corbusier è al centro stesso dell'architettura contemporanea.

E' notorio che Le Corbusier ha stabilito cinque punti di collegamento fra l'architettura moderna e il progresso della industria:

1) I piloni (pilotis).

2) L'ossatura indipendente tra le strutture portanti e i muri. Ne risulta:

3) Il piano libero.

4) La facciata libera (il pianterreno servibile entro i limiti del possibile, ad altri usi che non sia l'abitazione).

5) Il tetto-giardino.

Da quando Le Corbusier ha incominciato a costruire (1922), egli ha messo in pratica e sviluppato questi principi, li ha chiarificati coll'esperienza acquistata nella costruzione di diversi alloggi privati di cui la Villa Savoie a Poissy è l'esempio più puro e più limpido. Questa costruzione non ha, propriamente parlando, pianterreno; si eleva su piloni; l'abitazione comincia dunque col primo piano. Questa costruzione costituisce un'esperienza pratica del problema di sapere in che modo e in che misura le zone di vetro sono compatibili cogli ambienti. Le Corbusier ha ben capito che l'uomo, essere organico, non sopporta, una quantità di luce nè troppo grande nè troppo piccola per i suoi bisogni vitali, e che il paesaggio, per partecipare alla vita di un uomo, non deve essere presentato che inquadrato.

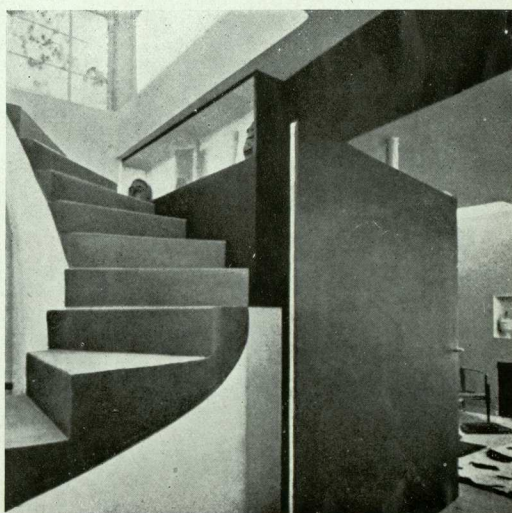
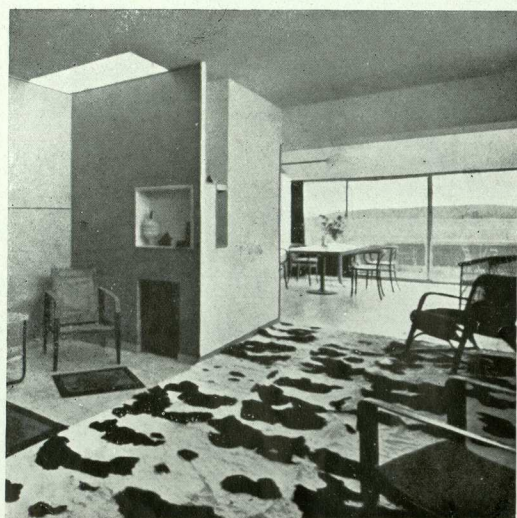
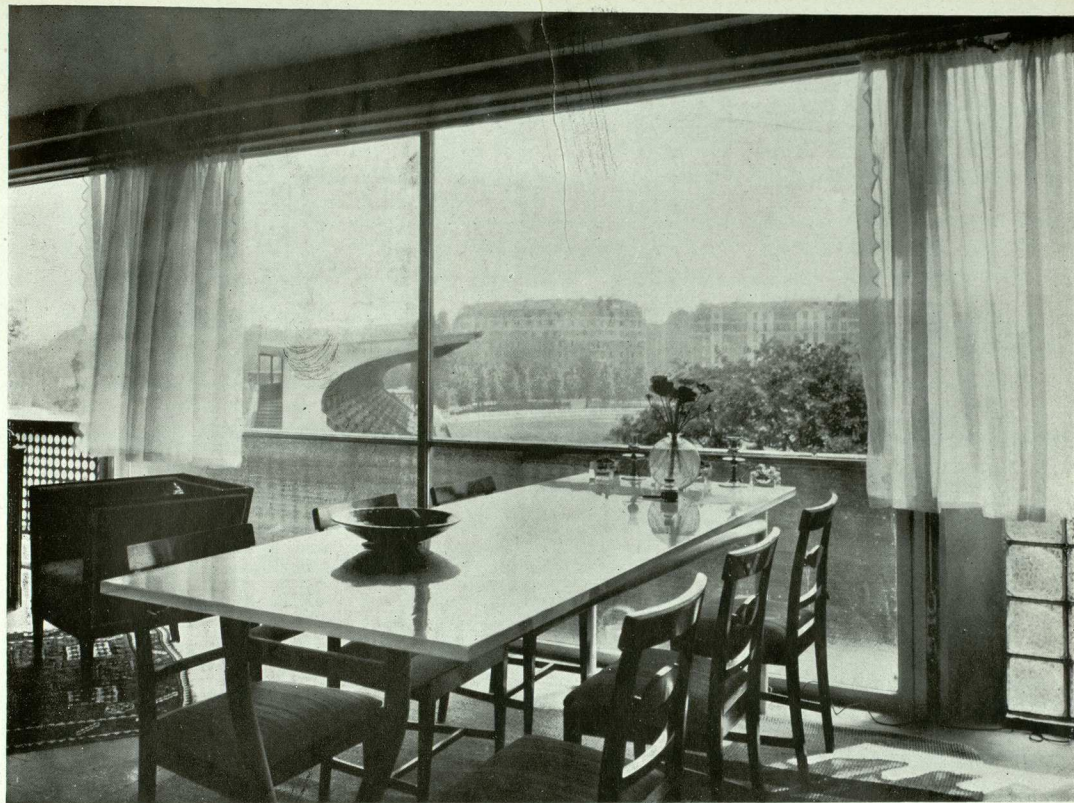
Fra i 377 progetti presentati per il Palazzo delle Nazioni (Ginevra), quello di Le Corbusier e P. Janneret è stato il solo che si sia assicurato un valore storico: e i 7 anni trascorsi da allora lo confermano. Per la prima volta nella storia del movimento per l'architettura moderna, si è discusso il progetto di un monumento destinato a un organismo assai complesso e di natura sociale.

Gli intrighi che ne hanno impedito l'esecuzione, non ne hanno potuto diminuire l'influenza preponderante. Si è visto che la cricca degli accademici che ne ha ottenuto alla fine la costruzione, ha dovuto rinunciare ai propri progetti e si è appropriata le disposizioni e le proposte di Le Corbusier, semplicemente perchè solo il suo progetto era basato su una profonda analisi del problema e la forza creatrice dell'architetto non era impacciata fin dal principio dall'immagine arbitraria di uno scenario teatrale. Così, dietro il Palazzo delle Nazioni, come effettivamente è costruito, si leva invisibile l'architettura moderna. Essa ci addita il cammino. 1927.

Ciò che a Ginevra, era rimasto allo stato di progetto, è stato eseguito, almeno in parte, al Centrosoyus (1928-1934). A Mosca, questa costruzione, destinata oggi al Ministero dell'Industria leggera, sorge vicino ad altre costruzioni governative d'un modernismo piuttosto mal compreso. La realizzazione di questo progetto è stata ritardata dal fatto che, in questa epoca, tutti gli sforzi erano concentrati nel Piano Quinquennale, e forse più ancora per il crescente disgusto contro l'architettura contemporanea.

Nella stessa epoca, a Parigi, sono sorte rapidamente, sotto la direzione stessa dei due architetti, altre due costruzioni. Il Padiglione Svizzero della Città Universitaria (1931-1933) e la Cité de Refuge dell'Armata della Salvezza (1929-1933).

Gli esperimenti per l'isolamento dal terreno, fatti al Padiglione Svizzero della Città Universitaria, sono certamente importanti. Pure degni di interesse sono il metodo impiegato nelle fondazioni e l'idea di sopraelevare le costruzioni su alcuni pilastri molto poderosi, e molto affondati nel terreno sicuro.

Ma ciò che al primo momento, ci sembra straordinario, è la disposizione dei volumi e dello spazio nell'atrio d'ingresso. Sebbene lo spazio disponibile fosse relativamente ristretto, l'immaginazione dell'architetto ha creato uno spazio vivente, libero, vasto, degno delle invenzioni della grande architettura, della quale non si erano più viste manifestazioni simili dopo la fine del barocco. E' significativo che questa soluzione risulti da mezzi che sembrano essere semplicissimi: il giusto collocamento della scala, le pareti irrazionalmente ondulate (principio del piano libero) e rivestite d'ingrandimenti di fotografie al microscopio, disposte a scacchiera. L'introduzione di elementi vivificanti e fantastici nell'ar-

Alcuni interni della più recente costruzione di Le Corbusier (Porte Molitor - Parigi)

chitettura moderna, in questo posto stesso, è qui giustificata dall'influenza che questi elementi sono chiamati a esercitare sulla gioventù, alla quale appartiene questa costruzione.

Per quel che riguarda la Cité de Refuge si tratta invece di ricerche e soluzioni ben diverse. Questa costruzione, la maggiore eretta, finora dai due architetti, è situata nella parte orientale di Parigi. Per quanto i mezzi fossero assai ristretti e si dovessero impiegare mezzi primitivi per l'attrezzatura tecnica, ci si trova davanti a una soluzione audace; per la prima volta in Europa, è stata seguita una costruzione di parecchi piani con circolazione artificiale d'aria nell'interno dell'edificio (aria condizionata), erigendo un muro di 8 piani tutto di lastre di vetro e senza finestre.

Ma ciò che più meraviglia, anche qui, è l'aspetto grandioso ottenuto mediante i rapporti dei volumi e dello spazio. Senza questi rapporti l'architettura moderna non saprebbe vivere. Ci si rende conto con che semplicità l'entrata (si tratta di un semplice cubo a cui siano state tolte le due facce laterali) è legata all'atrio di ricevimento (in semi-cerchio), e con che facilità questo si collega alla grande sala che a sua volta, guida gli uomini e le donne ai loro diversi scompartimenti. Questo edificio è la proclamazione naturale e commovente del diritto degli umili a una vita degna e umana.

Il progetto per il Palazzo dei Sovieti (1931) ha avuto la stessa accoglienza negativa degli altri progetti moderni presentati allo stesso concorso. Richiamando al pensiero una specie di monumento, il progetto prescelto presenta un miscuglio di stili disparati, un po' sul gusto caro al classicismo romantico, intorno al 1820 (cfr. i progetti di Schinkel per il «Kreuzbergdenkmal», presso Berlino).

Il progetto di Le Corbusier per la «Schweizerische Rentnanstalt» di Zurigo fu scartato dalla Giuria al primo scrutinio; non aveva, infatti, questo progetto, cercato di intonare in modo sorprendente la posizione dell'edificio alla sua destinazione?

Sembrerebbe quasi che le Commissioni della maggioranza dei paesi si siano data, ai nostri giorni, la parola, per soffocare, ogni qualvolta è in loro potere, le possibilità evolutive della nostra epoca.

Il problema della casa d'affitto di numerose cellule ha condotto l'architetto verso i problemi dell'urbanesimo. I progetti per il «Blocco di ville» del 1922 (Le Corbusier, vol. I p. 36-40) mostrano in che modo egli concepisce la realizzazione delle sue unità di abitazioni a due scompartimenti sovrapposti. Egli ha parzialmente messo in opera questa idea in «Clarté» (casa di vetro) a Ginevra, e ultimamente nel casamento di Auteuil (1932-34).

Piano terreno e ultimo piano della casa di Porte Molitor di Le Corbusier a Parigi.

Come per la casa isolata, ci sono nuove leggi anche per l'urbanesimo, e le une e le altre sono strettamente legate. Come nella costruzione delle case, il piano libero risulta dall'ossatura indipendente, e la disposizione delle pareti nei diversi piani è variabile a volontà, così nell'urbanesimo moderno, ci sarà separazione, dunque indipendenza completa, tra la circolazione dei veicoli e quella dei pedoni. Tutte cose conosciute da tempo, e alle quali manca solo d'esser realizzate, per colpa delle autorità che si pretendono competenti. Come stabilire questo sdoppiamento della circolazione? Come apportare l'aria nelle città appestate? Come sostituire i cortili interni con piazze verdeggianti?

Da che Le Corbusier ha potuto costruire regolarmente (1922), egli ha saputo che esiste uno strettissimo rapporto fra la cellula d'abitazione e il funzionamento della città.

Alcuni comprenderanno ora il valore simbolico del gesto di Le Corbusier, che espose unicamente, all'Esposizione delle Arti Decorative (Parigi 1925), di fianco a una sola cellula d'abitazione in grandezza naturale, «le Plan Voisin» per il risanamento di Parigi.

Questo piano ha sollevato molte obbiezioni, sia per i particolari che per la concezione generale, e si è perfino arrivati a domandarsi se la grande città ipertrofica del 19° secolo non fosse destinata a scomparire.

Ma si volle ignorare che, in questo piano, alcuni problemi dell'urbanesimo trovavano la loro concreta soluzione: sepa-

303

razione della circolazione dei veicoli da quella dei pedoni; forte densità d'abitazione con un minimo di superficie coperta, distruzione della massa compatta della città, trasformazione del terreno urbano in spazii verdi.

Questi principii sono stati sviluppati da altri lavori: i progetti di concorso per la riva sinistra della Schelda in faccia a Anversa (1933), il miglioramento di Stoccolma (1933), Ginevra (1932), e, infine, per l'Esposizione del 1937, l'idea concepita da Le Corbusier di risanare un quartiere nell'Est di Parigi, invece di organizzare una Fiera.

Il piano d'Algeri (1931-33) contiene le formule più chiare dell'urbanesimo futuro, ed è stato inspirato dalle condizioni particolari di questa strana città serrata contro il mare e limitata nella sua espansione da alture dal ripido pendio. Questo piano raccoglie il frutto di una lunga esperienza e rivela nuove possibilità.

Il centro degli affari è composto da costruzioni serrate e molto alte, tanto alte che, dalla copertura piatta di questo complesso di edifici, una strada di circolazione può essere diretta verso l'altipiano ora inutilizzabile. Su questo altipiano si innalzano i quartieri d'abitazione; case alte che si disporranno in lunghe curve che ricorderanno la forma delle falci o di esseri organici.

Si fecero, in Francia, progetti per la costruzione di autostrade al disopra delle linee ferroviarie. Perret, nel 1922, ha voluto costruire ponti che collegassero le parti inferiori dei suoi grattacieli. Si conoscono disegni di un architetto pseudomoderno di Nuova York che vorrebbe gettare dei boulevards da un grattacielo all'altro, al disopra dei burroni costituiti dalle vie.

Ma, nel piano d'Algeri, non si tratta di una di quelle utopie facili e affatto gratuite, che non sono altro che la caricatura e l'esagerazione dello stato attuale delle cose.

Qui, invece, Le Corbusier è partito dal piano d'abitazione, e i diversi elementi ora confusi nel caos attuale della città sono stati distinti gli uni dagli altri, ordinati e composti secondo nuovi rapporti. Elementi che, precisamente, essendo stati misconosciuti nella loro vera natura, avevano distrutto l'organismo dell'attuale città (enorme densità d'abitazione, tagli praticati per le grandi vie di circolazione, difficoltà d'ogni sorta relative al terreno; elementi che sembravano opporsi alla vita e che, tuttavia, si trovano qui trasformati in valori positivi. Elementi, in una parola, che potevano sembrare implicare il caos in se stessi, ma dei quali bastò che la potenza d'uno spirito quasi visionario afferrasse la vera natura e l'assoggettasse alla regola dell'arte, perchè potessero rivelarsi come creatori di una nuova libertà vitale.

Considerata da un punto di vista generale, l'opera urbanistica di Le Corbusier ci appare come un chiaro lavoro preparatorio, in vista dell'evoluzione futura tendente a sopprimere a profitto di una nuova unità l'opposizione esistente fino ad ora fra la città e la campagna.

L'osservatore non prevenuto che osservi dal di fuori l'attività di Le Corbusier durante i cinque anni dal 1929 al 1934, arrischia d'essere turbato da questa produttività impetuosa e dal molteplice aspetto delle sue realizzazioni.

E d'altra parte, dopo le conferenze di Le Corbusier, non è difficile sentir dire ch'egli si ripete. Come spiegarsi questa duplice impressione?

Se si esamina da vicino l'opera di Le Corbusier, non si tarda a riconoscere che questa abbondanza non è fatta di «trovate» riunite per caso l'una all'altra. Le più curiose trovate sono spesso effimere e non hanno molto peso. Esse diventano feconde solo se servono a sviluppare e ad approfondire sempre più, in tutte le loro conseguenze, un piccolo numero di principi chiaramente concepiti.

L'evoluzione di Le Corbusier è precisamente persuasiva per il fatto ch'essa costituisce la realizzazione progressiva e per così dire organica d'un compito concepito chiaramente fin dall'origine.

Ecco perchè Le Corbusier si ripete frequentemente a parole, e deve ripetersi, perchè dietro questa ripetizione di termini identici, ci sono i principi stessi di cui egli ha, una volta per sempre, riconosciuto l'esattezza. La costanza, qui, è segno di forza. Quanto all'opera stessa, essa è multipla e non schematica, perchè le soluzioni non derivano mai da ricette stabilite a priori, ma da ciascun caso particolare. La forza dell'architetto si esprime precisamente nel fatto ch'egli sa conferire un valore d'ordine generale alle nuove soluzioni da lui date nei casi apparentemente arbitrari e sempre diversi che la vita gli propone.

Alla facoltà di concepire analiticamente il suo compito, si aggiunge il rapporto dell'architetto coi materiali. Questo rapporto coi materiali costituisce l'apporto personale dell'opera di Le Corbusier. Egli è venuto a Parigi appunto nel momento in cui si manifestavano i grandi movimenti (cubismo) nella pittura. Ciò che si scopriva allora a Parigi non era affatto — come si sente spesso dire in Russia — per esempio, — un sintomo di decadenza borghese. E' piuttosto il risultato di una cultura secolare che, facendo appello a forze nuove, ha saputo dare al nostro tempo la sua propria fisonomia. Fu durante questi anni decisivi che il dono d'osservazione di Le Corbusier trovò la sua direzione. E a questa epoca risale la sua volontà di mettere in valore, in senso ottico le costruzioni moderne. A ciò si aggiunge il proposito ardito di mettere egualmente in valore tutte le possibilità d'effetto proprie dei materiali.

Il fascino dovuto a strutture differenti, alla sovrapposizione del liscio e del rugoso, del vetro e dei muri, la forza infine che può emanare da una materia naturale, quando si sappia utilizzarla convenientemente: questi sono i fattori chiamati oggi a sostituire l'ornamento.

Nella Città Universitaria di Parigi, il muro divisorio in pietra non tagliata si trasforma in un vivente mosaico e in un gioco di rapporti colla superficie liscia delle pareti, mentre le piccole schegge di specchio che rivestono le colonne dei cinema dei sobborghi parigini, diventano a un tratto, nell'atrio della Cité de Refuge, in virtù dell'impiego che Le Corbusier ha saputo farne su vaste superfici, un vero mezzo di trasfigurazione architettonica.

Il numero delle opere che si susseguono dal 1929 al 1934 è immenso. Molti progetti la cui origine risale a parecchi anni, raggiungono a un tratto la loro maturità; altri, invece, come per esempio la nuova riorganizzazione dell' azienda agricola, non possono ancora essere valutati in tutte le loro conseguenze. Al di là del campo propriamente architettonico, l'opera di Le Corbusier ci appare come uno di quei messaggi la cui azione dimostra che le forze produttive del nostro tempo restano intatte.

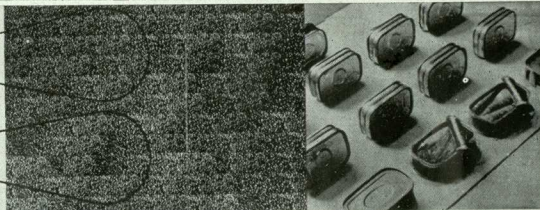
SIEGFRIED GIEDION

1 HOW THE WORKING-CLASS

EMPLOYED EXCLUDING RENT

FOOD	CLOTHING	FUEL LIGHT CLEANING	INSURANCE	TRAVELLING	TOBACCO DRINK	AMUSEMENTS SWEETS ETC	NEWS-PAPERS	TOTAL	SIZE OF FAMILIES
13′11	3′2	4′3½	1′4	2′6	2′6	1′6	8	29′10½	
17′4	4′1	4′7	1′4	2′6	2′6	1′6	8	34′6	
20′11	5′0	4′10½	1′4	2′6	2′6	2′0	8	39′9½	
27′11	5′11	5′2	1′6	2′6	2′6	2′6	8	48′8	

HERE, 1,206,894 PEOPLE
are living at
OVER 1½ TO A ROOM

OF THESE, 150,130 PEOPLE
are living at
OVER 3 TO A ROOM

OVERCROWDING

LONDON IS UNPLANNED

Una analisi urbanistica di Londra, degli architetti del Gruppo Mars alla «Building Exhibition» a Olimpia

IL GRUPPO "MARS"

Già da qualche tempo si è istituito a Londra il gruppo Mars, di architetti urbanisti e sociologi con lo scopo di studiare e risolvere i problemi più interessanti di organizzazione di vita. L'attività dell'architetto e del costruttore non può e non deve più esplicarsi come attività isolata, ma come frutto di studi sull'organizzazione sociale.

Nell'Inghilterra capitalista, guidata da un immenso numero di istituzioni private e indipendenti (la Grande Londra è retta da più di 150 amministrazioni municipali) i giovani architetti sentono il bisogno di una collaborazione più intensa tra i diversi fattori della vita del popolo, sentono il bisogno di risolvere i loro problemi in un modo più profondo e più integrale di come si è fatto costì fino a oggi.

Il Comitato « New homes for old », che si propone di dare nuove e igieniche abitazioni al popolo ha fatto una mostra alla « Building Exibition » a Olimpia e ha dato uno dei reparti al gruppo Mars.

Il gruppo Mars a differenza di tutte le altre sezioni della mostra, che si limitano a esporre più o meno graziosi progetti di nuove case popolari e di città giardino, studia il ploblema in profondità e traverso un panorama veramente drammatico delle condizioni attuali delle abitazioni operaie ci indirizza verso la possibilità di un miglioramento.

La mostra è stata organizzata in modo intensamente drammatico, reclamistico (nel buon senso della parola). Un complesso di cifre e di grafici chiari ed espressivi riesce ad avvincere l'osservatore così fortemente da lasciarlo insensibile davanti ai graziosi progetti esposti nel rimanente della mostra. Una grande scritta: *Osserva Londra!* apre di colpo l'esposizione; « 1.206.894 persone vivono distribuite con una percentuale di più di 1,5 per camera, di questi poi, 150.130 in più di 3 per camera ». Fotografie espressive commentano queste constatazioni. *Londra è senza piano.* Una grande carta di Londra, solcata da infinite vie di comunicazione che si incrociano, si congestionano giganteggia sulla parete. *Qui è il caos* sta scritto a caratteri cubitali.

Ecco il nocciolo della questione. Nell'immenso e caotico sviluppo che ha subito Londra nell'ultimo tempo vanno cercate le radici dei guai di oggi.

In modo molto schematico, così si può descrivere lo sviluppo seguito dalla metropoli negli ultimi secoli:

XVIII secolo: Attorno a un centro ricco e prosperoso si sviluppano piccoli nuclei di agricoltori, tessitori, piccoli operai.

Prima metà secolo XIX: Il maggiore sviluppo dell'industria organizza e fonde i piccoli nuclei periferici che vengono a formare una zona industriale bene organizzata con facili comunicazioni con la città e la campagna.

Seconda metà secolo XIX: La nuova mentalità delle città giardino, contemporaneamente al crescente sviluppo dei mezzi di trasporto genera al di fuori della vecchia periferia nuclei di « cottages » abitati da media borghesia.

Stato attuale: La corsa della popolazione borghese alle città giardino è immensa. La città si espande continuamente. La vecchia periferia è rimasta soffocata tra la parte centrale della città e i nuovi quartieri, traversata da ferrovie e linee di transito a essa estranee.

Le industrie sono quasi totalmente sparite, organizzate ora in grandi opifici lontano dalla città. Quelle che erano le igieniche abitazioni dei tessitori e piccoli industriali sono ora congestionate da popolazione in massima parte operaia, legata dal proprio lavoro alla città, e sono divenute dei veri tuguri.

L'esposizione del gruppo Mars prende in studio uno dei quartieri di Londra in cui maggiormente si osserva questo fenomeno: Bethnal Green. Anzitutto con un rapido studio retrospettivo ci mostra la storia di questo quartiere che da piccolo prosperoso gruppo di abitazioni per tessitori è divenuto un complesso di case antiigieniche abitate da operai lavoranti in gran parte a casa come falegnami, sarti, ecc. Quindi all'analisi delle condizioni attuali con una presentazione chiara ed espressiva. A conclusione dello studio di questo quartiere sta l'ultima tavola intitolata « 65 anni di attività costruttiva e il risultato ». Mentre nel 1890 si costruivano quasi soltanto case le cui camere costavano al di sotto di 4 s/settimana (circa L. 12), vediamo continuamente aumentare i prezzi e diminuire l'attività costruttiva fino a che dopo il 1931 non si costruiscono altro che camere più care delle 4 s/settimana.

Questa è l'analisi delle condizioni attuali di Bethnal Green.

L'ultima parte della mostra vuole indicare un indirizzo da seguirsi verso la soluzione del problema.

A grandi caratteri sta scritto: *I primi passi dal caos verso l'ordine.* « Anzitutto bisogna considerare l'equazione umana ». Una grande fotografia di una famiglia di operai sta all'inizio di questa parete.

Bisogna analizzare come la classe operaia divide le sue spese. Infatti non si può parlare di abitazioni operaie senza parlare di prezzi.

Perchè una casa possa chiamarsi « operaia » bisogna che possa essere abitata dalla famiglia di un operaio senza eccessivi sacrifici.

Questo esempio è significativo: in un quartiere operaio in disastrose condizioni di abitabilità si sono costruite delle nuove moderne abitazioni necessariamente più costose dei tuguri abitati da più di tre persone per stanza. I sacrifici fatti nel nutrimento per poter tenere fronte al prezzo più elevato delle nuove abitazioni hanno fatto sì che la mortalità è salita notevolmente. Queste certo non possono chiamarsi case operaie.

Dall'analisi delle spese che incontra attualmente a Londra una famiglia operaia, risulta che minima è la quantità disponibile per l'alloggio.

Con questo studio si arresta la mostra del gruppo Mars.

La questione è portata su un campo puramente economico. Ci troviamo di fronte a vari fattori che vanno equilibrati:

Spese varie = entrate.

La funzione del costruttore non è che un fattore secondario in questa grande equazione.

Il fatto è questo: sino a pochi anni fa le condizioni economiche generali erano tali che questa equazione si risolveva spontaneamente. Con le condizioni attuali in un regime capitalista questo equilibrio è insostenibile.

BRUNO FUNARO

MUSICA VISUALIZZATA

Nel numero 2 della rivista cinematografica « Luce », appare un breve saggio di musica visualizzata, sulla sinfonia della « Gazza ladra » di Rossini, che (a parte un tentativo futurista di molti anni or sono) costituisce un primo tentativo cinematografico d'avanguardia in Italia. E offre inoltre un apporto alla soluzione dei problemi futuri del cinema sonoro, problemi di natura estetica che costituiranno la base di ogni ricerca quando finalmente si giungerà a quella saturazione definitiva del parlato che si prevede imminente.

Questo pezzo di musica visualizzata darà, infatti, anche ai più sordi fra i cinematografisti la sensazione precisa che il cinema sonoro non può arrivare a una compiutezza vera e propria che il giorno in cui la identificazione del ritmo musicale e del ritmo visivo sarà completa come ora lo è nei cartoni di Disney. La cinematografia d'avanguardia così preparerà la via a una forma d'arte più alta e totale.

Fino a ora le tendenze della cinematografia d'avanguardia hanno avuto alterne vicende ma in sostanza possono innuclearsi intorno a due principali forme: una forma strettamente oggettiva, ricerca di valori visivi e rivelativi nelle cose in sè, e una forma astratta integrale, creazione di ritmi visivi puri.

La prima, dai film di Wertoff a quelli di Ruttmann (« Sinfonia di una grande città » e « Melodia del mondo ») a quelli di Strasser, ha finito per trovare uno sbocco nei film documentarii « puri » e si è conclusa in alcune opere di carattere oggettivo ma di forma più largamente commerciale (in senso onesto della parola) prototipo dei quali è appunto quell'« Uomo di Aaran » che a Venezia ha ottenuto la Coppa del Duce.

Da questo genere di stretta oggettività, attraverso una serie di graduazioni che potremmo chiamare di « oggettività astratta », nei film di Clair, Richter, Man Ray, Deslaw, Léger, della Dulac, e di altri, si passa a quei film di pura astrazione, di forme in moto che possono essere considerati come i gradi più espressivi della « purezza » cinematografica. Lavori dello stesso Ruttmann, di Sandy, Duchamp, Chomette, Man Ray, Richter formano questa classe che ha avuto la sua massima espressione nelle due sinfonie di Viking Eggeling, considerato il creatore del genere, la « Sinfonia diagonale » e la « Orizzontale-verticale », chiamate dal Baudi « metafore grafiche del movimento ».

Ma l'estrema rarefazione della materia cinematografica in queste ricerche che portavano la forma-immagine alla sola espressione di linee in sviluppi ritmici recava in sè la condanna dell'opera che, fine a è stessa, restava soltanto un interessante tentativo di soluzione di problemi estetici puri. Se il loro sbocco è stato poi il disegno animato, e, per esso, il più grande creatore dello schermo, Walt Disney, è anche necessario notare che di questo risultato raggiunto non preesisteva nelle ricerche che lo hanno preceduto che la parte tecnica assoluta e il remotissimo principio estetico.

Nella « visualizzazione della musica », invece, queste estreme posizioni dell'avanguardismo cinematografico trovano una loro giustificazione quasi pratica, e l'abbiamo già indicata nella precisa identificazione dei ritmi visivi e dei ritmi sonori.

E' questa, malgrado la sua apparenza teorica, una conquista che darà anche industrialmente risultati di grande importanza quando sarà raggiunta veramente. Fino a ora noi non abbiamo, nell'accompagnamento musicale, anche in quello che si considera come espressamente realizzato per un film, che un embrionale tentativo di dare all'immagine visiva un sostegno acustico qualsiasi. Ma si tratta sempre di forme empriche e rudimentali che non agiscono se non per lontanissima approssimazione e non differiscono sostanzialmente, quasi in nulla dal vecchio strimpellamento del pianoforte a mezza coda.

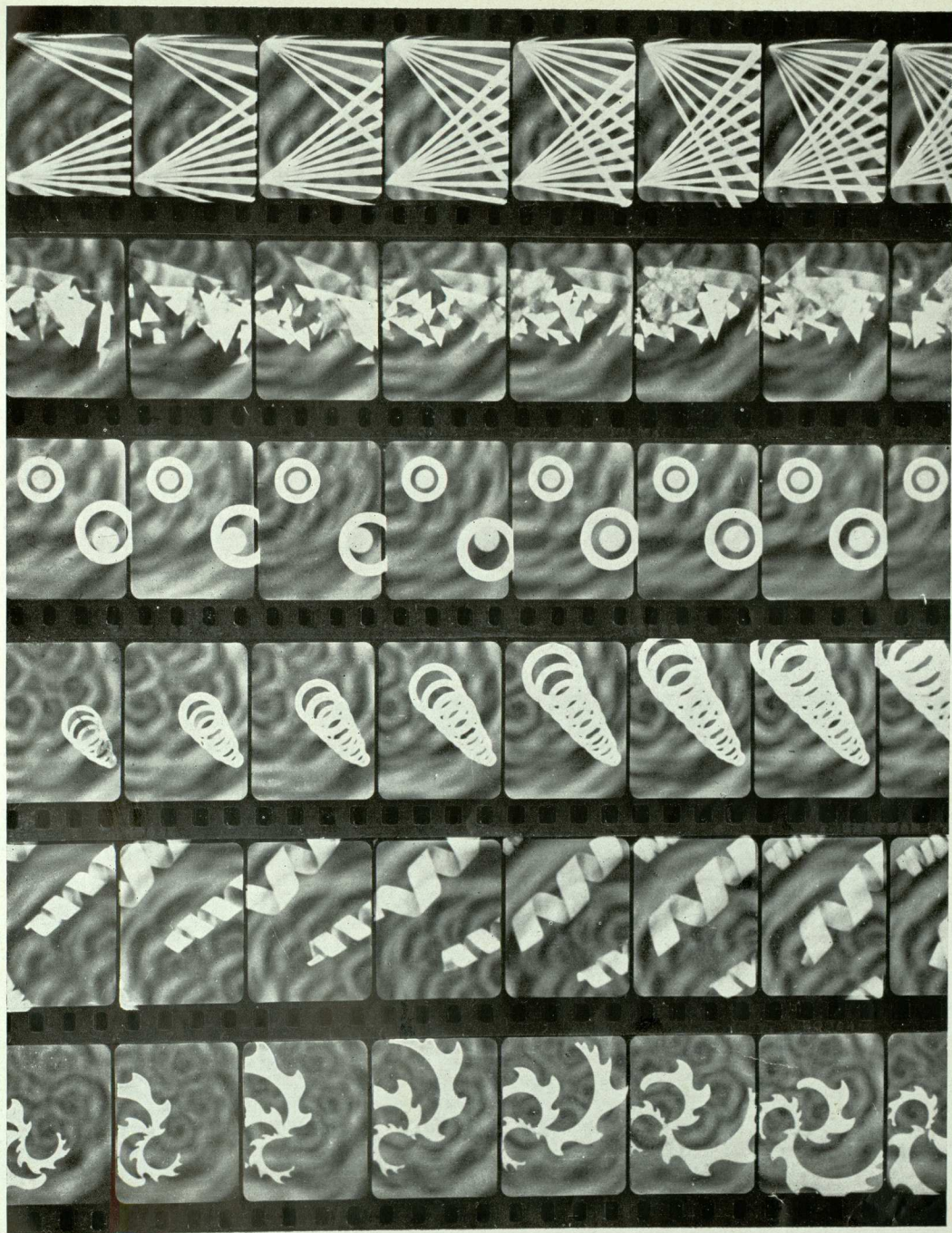
Procedendo in modo inverso di quello usuale, Corrado d'Errico, dimostra nel suo breve film che l'accordo diretto di musicalità e di visione crea un'atmosfera ricettiva infinitamente più profonda e completa. Il concetto fondamentale di connessione di forma suono e forma visiva, preesistente di gran lunga alla cinematografia, trova qui una sua applicazione cinematografica di assoluta evidenza.

Secondo la teoria dell'Ewald ogni suono che giunge all'orecchio « dà luogo nell'organo auditivo alla formazione di onde stabili il cui complesso costituisce l'immagine acustica, paragonabile all'immagine visiva ». Già Shelley aveva visto che « i suoni, come i pensieri, hanno a un tempo relazioni reciproche e con ciò che essi rappresentano e una percezione dell'ordine di queste relazioni fu sempre trovata connessa ad una percezione dell'ordine delle relazioni dei pensieri ». Da queste due citazioni apparirà chiaro come si possa, in piena legittimità estetica, formare un film di « musica visualizzata », con una serie di rapporti che si incatenano compiutamente senza lacune. L'ordine delle immagini acustiche stimola infatti nel pensiero la creazione di un ordine di immagini visive corrispondente che può tradursi senza soluzioni di continuità in serie di immagini cinematografiche. Sola condizione a questo crearsi di rapporti è l'adeguarsi perfetto del ritmo musicale al ritmo visivo, non solo nei suoi valori temporali, il che è perfino troppo ovvio per notarlo, ma anche e soprattutto nei suoi valori tonali e cromatici.

Per intenderci: il suono ha al di fuori del suo prolungarsi nel tempo anche un suo valore spaziale vero e proprio, che pur esendo astratto e affidato interamente alla sensazione di chi lo percepisce, assume nel pensiero una sua propria concretezza. Un suono acuto si differenzia da un suono grave, una scala ascendente si differenzia da una scala discendente, per una certa qual forma diremmo quasi astrattamente solida che non può essere dimenticata nella percezione del suono. Questa forma è proprio quella che deve suggerire la immagine visiva corrispondente, nei suoi volumi e nei suoi sviluppi, secondo il particolare ritmo temporale e spaziale (ossia volumetrico) del suono.

La scelta della sinfonia della « Gazza ladra » di Rossini dimostra da parte del realizzatore una precisa intenzione di non sfuggire alle difficoltà non indifferenti che presenta questa forma cinematografica. Infatti nella partitura della sinfonia in questione le estreme variazioni tonali, cromatiche e volumetriche dei suoni sono continue ed enormemente differenziate: la fantasia musicale di Rossini si compiace di una mutabilità che si sviluppa su un fondo unificante anch'esso assai mobile. E d'Errico ha trovato appunto una soluzione visiva in un formarsi continuo di immagini lineari e volumetriche su uno sfondo pluricromo (sempre nelle tonalità del grigio) che perfettamente si adegua al carattere della musica rappresentata.

Questo film italiano d'avanguardia, anche se è stato realizzato al solo scopo di introdurre nuova varietà in una rivista popolare, costituisce un apporto serio all'estetica cinematografica di domani.

JACOPO COMIN

Corrado d'Errico - Fotogrammi della sinfonia della «Gazza ladra» di Rossini

IL CONCORSO DI VIA DELL'IMPERO

E' inutile elocubrare di fronte a questo concorso. Diciamo che lo stato d'animo dei concorrenti migliori è stato trapassato come da una coltellata nell' apprendere le notizie dell' atteggiamento della commissione, atteggiamento da noi preveduto, ancor prima che cominciassero i lavori d'esame.

(Esempio di stato d'animo, da una lettera ricevuta da «Quadrante»: «Eccoci rimasti come quello che ad una corsa punta sul proprio prediletto (pur sapendo che sul terreno pesante non va) e vede arrivare, sia pure a suon di frusta, il favorito, il vecchio favorito, che conosce le curve, sa portarsi alla steccонata in partenza e sa col frustino imbizzire i concorrenti. Ahimè il risultato del Littorio è stato quello che voi e noi e tutti prevedevano: la commissione si è messa davanti ad ogni progetto colle mani in tasca a rispondere si o no ai quesiti che il presidente poneva. «Ce lo vedete in via dell'Impero? si o no?». Abolita ogni discussione sui criteri estetici, distributivi rispetto alle piante; lontani dal definire una architettura, qualunque sia; responsabilità nessuna; solo rispondere si o no alle accuse. 11 Commissari: alla domanda famosa «Ce lo vedete ecc.?» abbiamo avuto 10 no ed 1 si. Abbiamo proprio riso di questo responso (o forse erano i denti che digrignavano per conto loro). E che cosa è accaduto con il sistema dei responsi? A pari merito Palanti e Petrucci, Libera e Gra e Ferrata; architettura nostra e alla «Mascagni», elucubrazioni medioevaleggianti, orientaloidi. La battaglia per l'architettura italiana non la perderemo. Stiamo ora studiando una casa del Fascio colla malinconia della madre che sa di esser per dare la luce ad una creatura cieca.)

Ma per fortuna, ancora una volta Mussolini ha dovuto intervenire. Leggere attentamente, e rivolgere un pensiero di condoglianza agli architetti della commissione:

Il Duce, accompagnato dal Segretario del Partito, si è recato al Palazzo degli Esami dove sono tuttora esposti i progetti per la costruenda Casa Littoria in Roma.

Il Duce, dopo averli attentamente osservati, ha selezionato quelli che dovranno essere sottoposti nuovamente all'esame della Commissione giudicatrice ed al Segretario del Partito ha precisato le direttive che la Commissione stessa dovrà seguire, per assolvere il suo compito, entro il più breve termine possibile.

Tra i progetti ci sarebbe piaciuto pubblicare quelli dell'arch. Luigi Moretti, che sono tra i più chiari; ma le fotografie non ci giunsero per quanto le avessimo chieste (e ci voleva un modesto tra gli innumerevoli invasori di autoréclame).

Ma non vogliamo lasciarci sfuggire l'occasione per dare notizia di un'idea di Moretti per una soluzione integrale del problema del Palazzo, idea che convalida la nostra asserzione sul «triangolaccio» inesplicabilmente assegnato ai concorrenti dal famoso sfortunato urbanista estensore del bando.

Si vuole qui accennare rapidamente ad una nuova soluzione architettonica del Palazzo del Littorio sulla Via dell'Impero, non sviluppata graficamente perchè fuori dei limiti del Bando di Concorso, che può essere, forse, l'unica capace d'offrire un insieme di respiro veramente romano per entità anche materiale di spazi e legatissimo alle caratteristiche volumetriche di Via dell'Impero e degli insigni monumenti che vi prospettano.

Si propone di usufruire della naturale configurazione altimetrica della zona tra la Via dell'Impero, la Via del Cardello e la Via degli Annibaldi per creare un complesso monumentale formato nei suoi elementi fondamentali: da una vastissima spianata per le riunioni capace di circa 300.000 persone ricavata nell'area di non eccessivo dislivello compresa approssimativamente tra la Via del Cardello e la Via dell'Impero; dall'edificio della Mostra e dal fabbricato uffici costruiti in due ampi gradoni nell'area alta compresa tra la Via del Cardello e la Via degli Annibaldi; da un edificio, unito alla Mostra della Rivoluzione e sussidiario per la Mostra delle Realizzazioni e la grande Biblioteca del Fascismo, che definisce il Foro delle Riunioni verso la Via Cavour sino a rigirare con un cavalcavia all'altezza della Torre dei Conti.

Con questa disposizione si otterrebbe un effetto imponentissimo nelle masse piantate sulla naturale altezza del colle; il Sacrario dei Martiri potrebbe salire al vertice della composizione.

La soluzione proposta potrebbe paragonarsi come effetto e disposizioni di volumi all'insieme del Palatino nei confronti del Foro Romano. Il Foro delle Riunioni avrebbe per quinte: alla destra il Colosseo veramente libero come visuale; verso la Via dell'Impero la basilica di Massenzio, il Tempio di Venere e Roma e la Via dei Trionfi.

La visuale del complesso dalla Via dei Trionfi risulterebbe monumentale e non tagliata da elementi estranei.

Con ampii e modernissimi criptoportici si potrebbe unire la Via degli Annibaldi nella sua ventura sistemazione con il Foro per le Riunioni.

La definitiva sistemazione della Via dei Serpenti e della Via degli Annibaldi, da tempo prevista e di grande importanza per il collegamento del traffico e la libera visuale tra la Via Nazionale ed il Colosseo, sarebbe con degno finale collegata direttamente al Palazzo del Littorio e alla Via dell'Impero.

La soluzione prospettata importerebbe un onere maggiore per le espropriazioni e per la sistemazione della superficie interessata quasi doppia di quella indicata nei termini del Bando.

Si ritiene però, considerato l'onere totale che comunque dovrebbe assumersi per una soluzione come impostata dal Bando, che la differenza del maggior costo dovrebbe essere largamente compensata dalla imponenza dell'effetto oltre a quegli altri vantaggi pratici che ne deriverebbero come la possibilità di sistemare nel Foro per le Riunioni, allo stesso livello o ad uno inferiore, gli eventuali ruderi ed elementi monumentali che si rinvenissero.

LUIGI MORETTI

CORSIVO N. 145

Si leggono su La Stampa *sotto il titolo «Dominio della natura» queste considerazioni di Marziano Bernardi*:

«Quando l'uomo modifica la natura sistemando una strada, sbarrando un fiume, innalzando una torre, o quando si fabbrica un aeroplano o una nave, oppure quando ricava da un albero un mobile o da un minerale un gioiello, determina dei fatti architetturali. Questa considerazione che investe per intero lo scopo umano ne suscita un'altra, che l'architettura è il riflesso durevole delle civiltà, è la ragion d'essere della vita». Parole che si leggono nell'introduzione al *Belvedere dell'architettura italiana di oggi* di P. M. Bardi, seconda edizione di questo bell'albo formato di quaranta tavole ben composte ed entusiasticamente commentate (Edizioni «Quadrante», Lire 15). Parole che esprimono una concezione nobile e generosa dell'architettura intesa come centro, scopo, espressione della vita. Tutto, nell'azione, si risolve dunque in pensiero architettonico: non solo «far corrispondere a un aereo una casa, a questa casa una sedia, a questa sedia una stilografica, e così via» ma ancora costruir dighe («le architetture che per grandiosità possono mettersi in linea con le Piramidi»), tracciare strade («le costanti architetture che l'uomo ha disegnato per svolgere i suoi viaggi»), gettare un ponte sopra un'autostrada («magnifico gesto di dominio della natura»), presentare con «una forma architettonica molto gradevole» un distributore di benzina («i suoi colori e le insegne delle marche, specie quello della *Shell*, aumentano un certo suo garbo e fascino»), collocare nell'aperta campagna un gruppo di trasformatori in cui il ferro, la maiolica, il vetro stabiliscono intrecci di forma e di colore fantastici, surreali, magici», insomma, sempre che l'uomo, in un modo o nell'altro, modifichi la natura egli è architetto. E' anche artista? P. M. Bardi trascura l'oziosa domanda, che a lui deve parere un relitto di mentalità superata, mentalità di deboli, di pigri, di pavidi, di pessimisti; «Per noi che non distinguiamo tra architetture utilitarie e rappresentative, l'architettura del Savoia-Marchetti costituisce l'espressione che prescelgeremmo se fossimo richiesti d'indicare l'architettura più viva di oggi». Distinguere o non distinguere? Ecco il problema. Ma bisognerebbe essere ben piccoli Amleti per indugiarvisi. «L'attardarsi nell'abitudinario pensiero che l'architettura risieda soltanto nei muri è un arretrarsi ormai ridicolo» prosegue tuttavia il Bardi, coerente sempre a sè stesso: «noi dovendo cercare dell'arte, ecco che ci fermiamo davanti a una stazione di trasformatori. Non è per eccentricità; ma perchè l'arte va cercata nella vita». Orbene, vogliamo provarci a ragionare un istante per analogia e per assurdo? Se una stazione di trasformatori è arte (od *anche* arte, casualmente), è musica, cioè arte, il suono dei cento *claxons* d'una strada cittadina, l'urlo delle dieci sirene d'un soborgo operaio? Se l'arte va cercata nella pratica della vita, è letteratura, cioè arte, la relazione di un capo reparto, il verbale d'un bilancio? Lo posson essere, se è vero che Verga ebbe l'ispirazione d'un nuovo stile dal giornale di bordo d'un capitano mercantile; ma è perchè entra allora, imponderabile e involontario, un nuovo elemento: la poesia. Quante volte si verifica quest'incontro, nella vita quotidiana? Il grande equivoco che involge oggi tutta quanta l'arte contemporanea, e non la sola architettura, sta appunto in questo asserto: che l'arte sia nella vita, nella natura, nel dominio della prima, nella disciplina della seconda. L'uno e l'altra possono esser dei mezzi per giungere all'arte; non altro: se non vogliamo ricadere nell'ideologia naturalistica dell'arte uguale realtà. Arte, se mai, non è dominio, ma accrescimento della vita e della natura. E dovessimo restare in dieci contro un milione, converrà resistere contro questo male del nostro secolo, ch'è il non distinguer più fra arte e non arte. Resistere fino alla fine. Per la salvezza dello spirito.

Resisteremo fino alla fine, per la salvezza dello spirito, e dovessimo restare in uno contro dieci milioni, contro questo male del nostro secolo ch'è il non capire che l'arte va cercata negli atti correnti dell'uomo, e non in quegli atti di un certo signore che fu, il signor Artista.

P. M. B.

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

La pomice nella moderna edilizia

È noto che nelle costruzioni moderne gli sforzi dei progettisti e dei costruttori tendono sempre più ad ottenere la riduzione al minimo degli spessori ed il massimo alleggerimento delle strutture portanti.

Contemporaneamente si tende a realizzare un isolamento termico ed acustico delle abitazioni sempre più elevato, in guisa da rendere maggiormente comoda e piacevole la permanenza nei principali ambienti di esse.

Per conseguenza uno dei più importanti problemi imposti ai progettisti ed ai costruttori, è la ricerca dei materiali da costruzione che permettono di realizzare la riduzione al minimo degli spessori, il maggiore alleggerimento delle strutture portanti, un elevato grado di coibenza termica ed il massimo assorbimento delle onde sonore.

Diversi materiali da costruzione posseggono l'uno o l'altro dei requisiti anzidetti, ma pochi sono coloro che li posseggono tutti e fra questi primeggiano senza dubbio i **materiali a base di pomice** fabbricati dalla Ditta **Ing. R. Ingrassia, Milano** - e portanti la marca di fabbrica " ITAL - POMICE „.

Tali materiali sono **leggeri e resistenti** nello stesso tempo, e sono dotati di un **alto grado di coibenza termica** e di un **forte potere di assorbimento dei suoni** in modo che con essi riesce agevole risolvere completamente ed economicamente tutti i problemi della moderna tecnica delle costruzioni.

Tali qualità ai materiali "ITAL - POMICE„ derivano non solo dalle proprietà intrinsiche della pomice naturale impiegata ma sopratutto dalle speciali lavorazioni preliminari a cui la pomice viene sottoposta per conferirle una appropriata composizione granulometrica e per liberarla dalle impurità che sono quasi sempre contenute nella pomice naturale, nonchè dalla razionale ulteriore lavorazione degli impasti con macchinario appropriato.

L' impiego dei materiali di pomice della Ditta Ing. R. Ingrassia è ormai diffusissimo e si può dire che non sia sorta in questi ultimi anni costruzione a Milano ove non siano stati impiegati tali materiali con soddisfazione dei tecnici che li hanno prescelti.

I materiali " ITAL - POMICE „ vengono preparati in lastre e blocchi e vengono altresì prodotti vari tipi di granulato di pomice per l' esecuzione dei getti in opera, e dei rivestimenti.

Fra i molti lavori che si possono eseguire con i materiali a base di pomice si notano : Pareti esterne per fabbricati con ossatura in cemento armato o metallica, formate con lastre **(strutture cellulari leggerissime)** oppure con blocchi **(pareti resistenti e leggere)** - **Tramezze** per isolamento termico ed acustico - **Getti** per per isolamento termico di coperture e per isolamento acustico di solai - **Rivestimenti** con intonachi antisonori per sale da conferenze, musica ecc. - **Rivestimenti decorativi** di grande effetto per pareti e per soffitti.

Fra i molti fabbricati dove sono stati impiegati i materiali " ITAL - POMICE „ sono i seguenti :

Dott. Arch. Lingeri . . . . . - Casa di civile abitazione in Milano, Piazzale Lagosta - (Impresa Cav. Ghiringhelli)
Dott. Ing. G. Dotto . . . . . - Casa di civile abitazione in Milano, Via B. Marcello - (Impresa Ing. G. Franchini)
Dott. Arch. A. Minoli. . . . - Casa di civile abitazione in Milano, Via G. Longhi
Dott. Arch. G. Terragni . . - Casa del Fascio, Como - (Impresa Balzarini & Bianchi)
Dott. Ing. Candiani . . . . . - Casa di civile abitazione in Milano, Piazza Duse - (Impresa Ing. Borio & Frascoli)
Dott. Arch. Figini e Pollini - Villa in Milano, Via G. Perrone - (Impresa Ing. R. Ingrassia)

IMPRESA ING. R. INGRASSIA

MILANO - VIA RUGABELLA, 9 - TELEFONO N. 12622

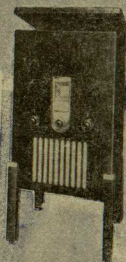
MATERIALI DA COSTRUZIONI, COIBENTI - AFONI - LEGGERI

"ITAL - POMICE„

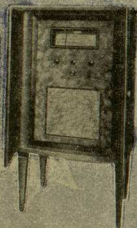
TIP. L'ECONOMICA - ABBIATEGRASSO

Le stelle delle Supereterodine

5 Supereterodina **valvole**
Onde corte (20-50,8 mt.)
Onde medie (200-575 mt.)
Super Mira 5
DIONDA C. G. E.
Prezzo in contanti L. **1050**
A rate: L. **210** in contanti e 12 effetti mensili da L. **75** cad.

5 Supereterodina **valvole**
Onde corte (20-50,8 mt.)
Onde medie (200-570 mt.)
Super Mira 5
FONODIONDA C. G. E.
Prezzo in contanti L. **1800**
A rate: L. **360** in contanti e 12 effetti mensili da L. **129** cad.

6 Supereterodina **valvole**
Onde corte (21,7-54,2 mt.)
Onde medie (205-570 mt.)
Onde lunghe (950-2130 mt.)
Super Spica 6
TRIONDA C. G. E.
Prezzo in contanti L. **1450**
A rate: L. **290** in contanti e 12 effetti mensili da L. **104** cad.

6 Supereterodina **valvole**
Onde corte (21,7-54,2 mt.)
Onde medie (205-570 mt.)
Onde lunghe (950-2130 mt.)
Super Spica 6
CONSOLTRIONDA C. G. E.
Prezzo in contanti L. **1800**
A rate: L. **360** in contanti e 12 effetti mensili da L. **129** cad.

9 Supereterodina **valvole**
Onde corte (21,7-54,2 mt.)
Onde medie (205-570 mt.)
Onde lunghe (950-2130 mt.)
Super Vega 9
CONSOLTRIONDA C. G. E.
Prezzo in contanti L. **3400**
A rate L. **680** in contanti e 12 effetti mensili da L. **244** cad.
FONOTRIONDA C. G. E.
Prezzo in contanti L. **4150**
A rate L. **830** in contanti e 12 effetti mensili da L. **298** cad.

6 Supereterodina **valvole**
Onde corte (21,7-54,2 mt.)
Onde medie (205-570 mt.)
Onde lunghe (950-2130 mt.)
Super Spica 6
FONOTRIONDA C. G. E.
Prezzo in contanti L. **2500**
A rate: L. **500** in contanti e 12 effetti mensili da L. **179** cad.

PRODOTTI ITALIANI

VALVOLE E TASSE GOVERNATIVE COMPRESE.
ESCLUSO L'ABBONAMENTO ALLE RADIOAUDIZIONI.

COMPAGNIA GENERALE DI ELETTRICITA' - MILANO

LIRE
5